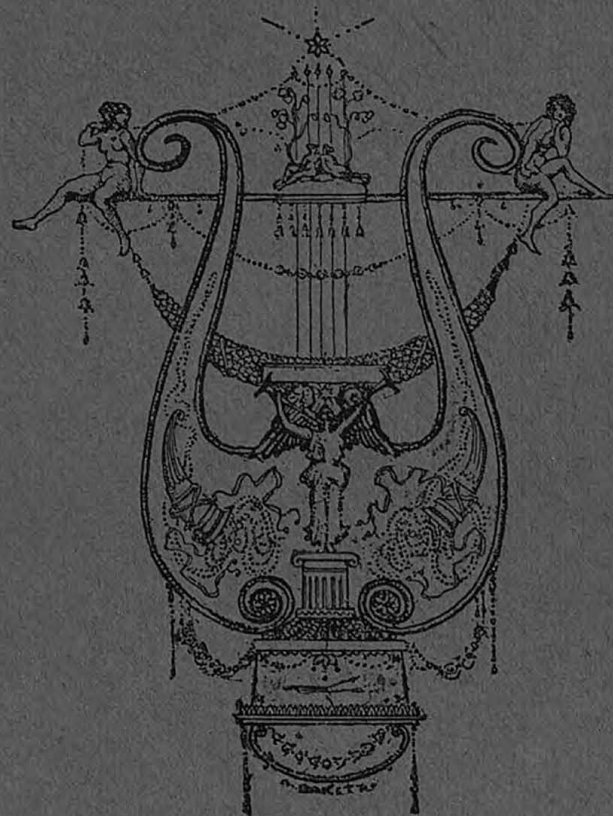


ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ



СЕЗОНЪ 1899 - 1900

ПРИЛОЖЕНИЕ 3^е



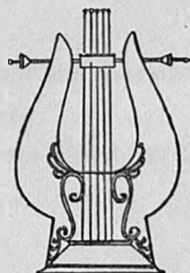
ЕЖЕГОДНИКЪ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ
ТЕАТРОВЪ СЪЗДА
ПРИЛОЖЕНИЕ 3^{-е}



п і 1/1

ЕЖЕГОДНИКЪ

ИМПЕРАТОРСКИХЪ
ТЕАТРОВЪ. СЕЗОНЪ
1899-1900. ~ ~ ~ ~ ~



ИЗДАНИЕ ДИРЕКЦІИ
ИМПЕРАТОРСКИХЪ
ТЕАТРОВЪ. 1900 ~ ~

Петано по распоряженію Министра Императорскаго Двора.



ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
<i>Петръ Вейнбергъ. Молъеръ</i>	I
<i>Ө. Батютковъ. Фонъ-Визинъ.</i>	1
<i>Н. Котляревскій. „Севильскій Цырюльникъ“</i>	10
<i>П. Вейнбергъ. Мариво</i>	20
<i>Ө. Батюшковъ. О Расинъ.</i>	27
<i>М. Корнѣевъ. Екатерина Николаевна Васильева и оцѣнкѣ своихъ бли- жайшихъ современниковъ</i>	36
<i>Списокъ балетовъ, данныхъ на Императорскихъ С.-Петербургскихъ театрахъ съ 1828 года</i>	53





РЕФЕРАТЫ,

читанные въ Александринскомъ и Михайловскомъ театрахъ
въ спектакляхъ для учащейся молодежи.

МОЛЬЕРЪ.

17 февраля 1673 г. сошелъ въ могилу, въ Парижѣ, одинъ изъ величайшихъ писателей не только Франціи, но и всей Европы — Мольеръ. Онъ умеръ черезъ часъ послѣ того, какъ произнесъ на сценѣ слово „jugo“ въ одной изъ своихъ комедій, умеръ въ качествѣ актера, на своемъ посту, умеръ неожиданно для всѣхъ, но съ тайнымъ предчувствіемъ, томившимъ его еще за день до кончины. „Я не могу больше—говорилъ онъ своимъ друзьямъ — противостоятъ болямъ и разочарованіямъ! Сколько приходится человѣку выстрадать прежде, чѣмъ онъ умретъ“. Да, этотъ физическій недугъ, сразившій великаго человѣка въ самомъ пышномъ расцвѣтѣ его могучаго таланта, былъ во многихъ отношеніяхъ слѣдствіемъ пережитыхъ имъ нравственныхъ страданій, и слѣпая злоба, преслѣдовавшая его при жизни, дала себя знать и надъ трупомъ. Парижское духовенство, со своимъ архіепископомъ во главѣ, обрадовалось случаю примѣнить къ автору „Тартюфа“ старыя, еще не отмѣненные постановленія церкви объ актеряхъ, этихъ людяхъ, считавшихся отлученными отъ церкви и недостойными погребенія, если они до смерти не отрекались отъ своего „подлаго ремесла“. Два священника отказались причастить актера Мольера въ его предсмертныя минуты, архіепископъ запретилъ хоронить его по христіанскому

обряду, и только косвенно высказанное королемъ порицаніе этой безсмысленной суровости повліяло на нѣкоторое смягченіе ея;—но какое жалкое, позорное смягченіе! Поздно вечеромъ, чтобы не дать собраться на похороны многочисленной толпѣ, въ сопровожденіи только двухъ священниковъ, безъ церковнаго пѣнія, безъ богослуженія, снесли тѣло поэта-актера въ могилу, вырытую за церковной оградой, тамъ, гдѣ хоронятъ самоубійцъ и тяжкихъ преступниковъ!...

Но не страданія *актера* имѣлъ Мольеръ въ виду, когда передъ смертью говорилъ о своихъ „боляхъ и разочарованіяхъ“; недостойное поведение парижскаго духовенства надъ его гробомъ было только придиркою къ его актерской профессіи, чтобы отомстить ему, какъ писателю. И духовенство въ этомъ случаѣ не стояло одиноко. Вся Франція Людовика XIV, въ разнообразныхъ и своеобразныхъ проявленіяхъ жизни ея отдѣльныхъ и многочисленныхъ слоевъ, жила въ комедіяхъ Мольера, и то, что было смѣшного, постыднаго, уродливаго въ высшей аристократіи и мелкой буржуазіи, въ высшемъ и низшемъ духовенствѣ, въ сословіяхъ судейскомъ, купеческомъ, ученомъ, врачей, адвокатовъ, находило себѣ—съ тѣми ограниченіями, которыя обуславливались независѣвшими отъ автора обстоятельствами—яркое и высокоправдивое отраженіе въ томъ несравненно художественномъ зеркалѣ, которое авторъ „Скупого“, „Тартюфа“ „Д. Жуана“, „Мизантропа“, „Школы женщинъ“, подносилъ своему народу, какъ дѣлалъ, считалъ это высшею задачею драматическаго искусства, только въ другомъ направленіи и съ другимъ характеромъ, почти современникъ Мольера, гениальнѣйшій драматургъ всѣхъ временъ и народовъ—Шекспиръ. Неудивительно поэтому, что вся эта масса разоблаченныхъ и обиженныхъ, которой притомъ это зеркало подносилось французскою комедіею въ первый разъ, враждебно заколыхалось и что отъ тѣхъ частей ея, которыя пользовались въ обществѣ болѣе или менѣе сильнымъ вліяніемъ, автору, несмотря на поддержку, которую онъ всегда имѣлъ въ самомъ королѣ, пришлось неоднократно испытывать давленіе не только, такъ сказать, теоретическое, отвлеченное, но и фактическое, тяжело отражавшееся на его духовныхъ и матеріальныхъ интересахъ. Представленіе комедіи „Précieuses Ridicules“ было на нѣкоторое время пріостановлено, благодаря протесту хозяекъ знатныхъ салоновъ, увидѣвшихъ себя осмѣянными въ этой забавной и мѣткой сатирѣ; „Школа женщинъ“, если избѣжала этой участи, то вызвала страшную бурю негодованія, обвиненія автора въ оскорбленіи

религіи, въ разрушеніи основъ семейной жизни, въ защитѣ разврата; „Тартюфу“, этому грозному обвинительному акту одного изъ господствовавшихъ въ тогдашнемъ обществѣ золь—лицемѣрнаго ханжества, пришлось до появленія на сценѣ въ своемъ настоящемъ видѣ пролежать нѣсколько лѣтъ подъ спудомъ и появляться или контрабанднымъ путемъ, или въ совершенно изуродованной редакціи... Мольеръ жестоко страдалъ не отъ фактическихъ результатовъ этихъ преслѣдованій и гоненій, а отъ мучительнаго сознанія художника, видящаго себя непонятымъ, видящаго, какъ ограниченность, самолюбіе, злоба топчуть въ грязь его завѣтные идеалы, превращаютъ въ простое обличеніе, въ низменномъ значеніи этого слова, въ обыденное глумленіе то, что есть плодъ съ одной стороны — потребности истинно художественнаго творчества, съ другой—высокаго чувства добра и правды, одушевлявшаго Мольера съ первыхъ шаговъ его на писательскомъ поприщѣ до могилы. Считать автора „Мизантропа“ и „Тартюфа“ только обличителемъ человѣческихъ слабостей и пороковъ, вслѣдствіе сознанія практической необходимости и пользы этого обличенія, было бы грубой ошибкой. Мольеръ, прежде всего, художникъ. Когда его другъ, извѣстный поэтъ Буало, предлагалъ ему отказаться отъ своей писательской дѣятельности, чтобы этимъ открыть себѣ доступъ въ Академію, чопорная и неподвижная ученость которой не позволила ей допустить въ свою „безсмертную“ среду сочинителя легкихъ фарсовъ и „вульгарныхъ“ по своему антиклассическому тону и содержанію комедій — Мольеръ отвѣчалъ, что онъ не былъ бы истиннымъ художникомъ, если бы отрекся такъ легко отъ своего призванія, своего искусства: „ему—говорилъ онъ — я посвятилъ себя, въ немъ нахожу свое удовлетвореніе и останусь ему вѣрнымъ до послѣдней минуты моей жизни“. Художественное творчество было органическою потребностью его существа, потребностью, средствами къ удовлетворенію которой являлись его большая начитанность и образованность, необычайная наблюдательность, которою объясняется изумительное богатство характеристическихъ фигуръ въ его пьесахъ, умственная ясность, открывавшая ему скрытые мотивы дѣйствій этихъ лицъ, наконецъ, по замѣчанію нѣмецкаго критика, то „чувство красокъ“ (Farbensinn), которое давало ему возможность рисовать свои картины такъ живо и ярко, что онѣ до сихъ поръ не утратили свѣжести своего колорита. Для развитія этихъ природныхъ свойствъ богатую пищу давали внѣшнія обстоятельства: обстановка, среди которой прошли его

юные годы, кочевая жизнь съ труппою въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ, приводившая его въ столкновение съ самыми разнообразными слоями общества, съ самыми характеристическими явленіями и типами, жизнь при блестящемъ дворѣ Людовика XIV, наконецъ, чисто личные переживанія, вносившія субъективный элементъ въ художественную объективность его изображеній. Совершенно естественно, что и по свойству своего дарованія, и при поставленной имъ себѣ задачѣ—дѣлать комедію „отраженіемъ времени“, Мольеръ былъ реалистомъ—но реалистомъ въ высшемъ значеніи этого литературнаго понятія: изображая дѣйствительность, и только ее, онъ, какъ истинный художникъ, былъ совершенно чуждъ простого фотографированія: частные случаи онъ возводилъ на ступень общихъ явленій, подъ теченіемъ обыденной жизни въ самыхъ мелкихъ и будничныхъ проявленіяхъ ея всегда отыскивалъ серьезный фундаментъ, въ такихъ произведеніяхъ, какъ „Скупой“, „Тартюфъ“, „Мизантропъ“, становился на психологическую точку зрѣнія, и то, „что у другихъ писателей давало только матеріалъ для болѣе или менѣе веселыхъ сценъ, у Мольера часто выросло до значенія важной проблемы, вслѣдствіе чего его комедія получала высшій этический смыслъ, не теряя своей жизненности и правды“. Писатель безусловно національный, въ произведеніяхъ котораго и содержаніе, и форма были запечатлѣны чисто національнымъ духомъ, Мольеръ и здѣсь оставался высокимъ художникомъ, потому что соединялъ такъ, какъ это дѣлалъ, можетъ быть, только Шекспиръ, элементъ національный съ элементомъ общечеловѣческимъ; переведенный на всѣ европейскіе языки, онъ одинаково близокъ—и близокъ до сихъ поръ, несмотря на всѣ громадныя переменны въ общественномъ и умственномъ строѣ челоуѣчества—сердцу француза, нѣмца, русскаго, англичанина. И что особенно замѣчательно въ этомъ отношеніи — такимъ соединеніемъ двухъ этихъ элементовъ отличается у него не только серьезная, общественная или психологическая комедія, но и многіе изъ веселыхъ фарсовъ — тѣхъ произведеній, съ которыхъ онъ началъ свою писательскую работу, сперва по подражанію итальянскимъ образцамъ, и которые бросалъ потомъ на бумагу въ видѣ отдохновенія отъ тѣхъ трудовъ, въ которые онъ вкладывалъ весь свой умъ, все свое сердце...

Писатели родятся на свѣтъ со спеціальностями своего творчества; родятся—одни поэтами, другіе беллетристами, третіе драматургами. Мольеръ родился драматургомъ, собственно комическимъ писателемъ, но во всей

европейской литературѣ только Шекспиръ, да испанецъ Лопе ди Вега могутъ быть поставлены наряду съ нимъ по соединенію въ самой высокой степени всѣхъ свойствъ, образующихъ въ своей совокупности гениальнаго драматическаго писателя. Никто лучше самаго Мольера не охарактеризовалъ своего драматическаго призванія, сказавъ, что его пьесы надо не читать, а видѣть на сценѣ; смыслъ этихъ словъ понятенъ для всякаго, знающаго, что драматическое творчество и сценическое исполненіе результатовъ его тѣсно связаны другъ съ другомъ, и первое невозможно безъ второго. Мольеру въ его время не везло и въ этомъ отношеніи: и публика, и внѣшнія условія сцены далеко не стояли на той высотѣ, на которой они могли бы хоть мало-мальски способствовать уясненію великаго значенія Мольеровыхъ произведеній, доставлять этимъ послѣднимъ полное право гражданства въ области искусства. Театральной публики въ собственномъ смыслѣ тогда еще не существовало во Франціи. За отсутствіемъ средняго сословія, которое въ ту пору только начинало формироваться, она состояла изъ толпы, грубымъ вкусомъ которой могли удовлетворять самыя площадные фарсы, и изъ высшей аристократіи, большинство которой смотрѣло на театральныя представленія, какъ на одну изъ принадлежностей очень распространенныхъ при тогдашнемъ дворѣ и въ тогдашней знати празднествъ, и поэтому обращало главное вниманіе на пышность постановки. Число лицъ этого круга, серьезно интересовавшихся искусствомъ и понимавшихъ его, было очень ограничено, и самъ король заказывалъ изготовленіе разныхъ феерій, балетовъ и такъ называемыхъ обстановочныхъ пьесъ тому самому писателю, изъ-подъ пера котораго выходили такіа гениальныя произведенія, какъ „Тартюфъ“, „Донъ-Жуанъ“, „Мизантропъ“. До какой степени доходило пренебреженіе, даже презрѣніе большинства этой знати къ театру, видно изъ нѣсколькихъ фактовъ, сохранившихся въ исторіи сцены во время Мольера и его современниковъ или непосредственныхъ предшественниковъ. Мѣста для публики, сверхъ устроенныхъ въ театральной залѣ, помѣщались на самой сценѣ, по обѣимъ сторонамъ ея, въ два-три ряда, и ихъ занимали обыкновенно молодые представители аристократической молодежи. Не говори уже о томъ, что этимъ крайне стѣснялись и перестановка декорацій, и движенія актеровъ, посѣтители этихъ мѣстъ позволяли себѣ во время самаго представленія вещи, которыя намъ представляются совершенно невѣроятными. Они громко разговаривали между собою, часто заглушая голоса актеровъ; они

приводили съ собой собакъ и заставляли ихъ продѣлывать разныя штуки въ то самое время, когда въ нѣсколькихъ шагахъ отъ нихъ декламировались стихи Корнеля или Мольера; они вслухъ любезничали съ дамами, и тѣ пускали въ ходъ всѣ ухищренія своего кокетства. Иногда, однако, дѣло принимало и гораздо болѣе серьезный оборотъ, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда въ зрительную залу являлись мушкетеры короля, вообще очень напоминавшіе опричниковъ Ивана Грознаго. Эти господа, производившіе въ городѣ вообще всякія безчинства и насилія, совсѣмъ ужъ не стѣснялись въ театрѣ, и тутъ совершали такіе скандалы, которые нерѣдко кончались даже кровопролитіемъ. Такъ однажды, когда Мольеръ не хотѣлъ впустить въ театръ ихъ слишкомъ разбушевавшуюся толпу, они убили привратника и по трупъ его, сломавъ двери, ворвались въ залъ; въ другой разъ подвергся грубымъ оскорбленіямъ самъ Мольеръ, въ котораго швыряли черепками разбитой трубки; на дѣлавшіяся имъ увѣщанія они отвѣчали, что приходятъ въ театръ забавляться по своему.....

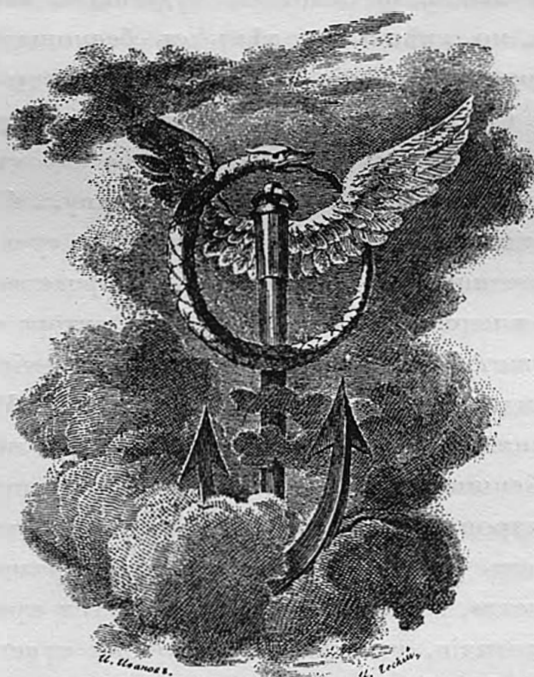
Въ такой обстановкѣ приходилось жить и дѣйствовать Мольеру. Если къ атому прибавить его печальную семейную жизнь и тѣ разочарованія, которыя онъ выносилъ изъ своихъ наблюденій надъ человѣчествомъ вообще, независимо отъ своей личной судьбы; если принять еще въ соображеніе, что это былъ человѣкъ борьбы, борьбы за свободу женщины и достоинство семьи противъ грубаго мужскаго деспотизма, за свободу совѣсти противъ религіознаго фанатизма и ханжества, за правду и добро противъ лжи и лицемерія; если подумать обо всемъ атомъ, то нисколько не удивительнымъ покажется, что наряду съ веселымъ, сердечнымъ, заразительнымъ хохотомъ великаго комика часто звучать въ его произведеніяхъ — особенно во второмъ періодѣ его жизни и дѣятельности — ноты глубокой скорби, мучительнаго разочарованія, ноты, часто личный, субъективный, но вмѣстѣ съ тѣмъ общечеловѣческія; скорбь о самомъ себѣ обобщается, распространяется на всѣхъ собратій-людей.... Полнѣйшее выраженіе атихъ соединенныхъ ощущеній — въ комедіи, которую вы видѣли сегодня предъ собою, въ „Мизантропѣ“, человѣконенавистникѣ. Это пьеса, „написанная кровью сердца автора“, въ ней поэтъ „высказалъ и провелъ сквозь поэтическое горнило всю скорбь своей жизни“. Здѣсь, на фонѣ французской придворной жизни, картина господствующей въ обществѣ неправды, въ разнообразныхъ ея проявленіяхъ, и борьбы съ нею одинокаго человека, представителя совершенно противоположныхъ началъ, очутившагося

почти въ такомъ-же положеніи, въ какое былъ поставленъ Грибоѣдовскій Чацкій. Слушал „Мизантропа“, мы, вмѣстѣ съ авторомъ, не разъ смѣемся тѣмъ-же горькимъ смѣхомъ, который вызываетъ въ насъ „Горе отъ ума“, и вотъ почему великая комедія Мольера, при нѣкоторыхъ ея недостаткахъ въ чисто эстетическомъ отношеніи, останется „произведеніемъ непреходящимъ до тѣхъ поръ, пока человѣкъ не перестанетъ чувствовать и бо-
лѣзненно сознавать, что въ борьбѣ съ пошлостью и нахальною ложью онъ часто тратитъ свои лучшія силы“. И сегодня-же посмѣетесь вы совсѣмъ иначе, глядя на этихъ „Жеманницъ“, на этихъ *précieuses*, „драгоценныхъ“ какъ величали онѣ другъ друга, въ лицѣ которыхъ, съ окружающею ихъ обстановкой, осмѣяны съ чудеснымъ юморомъ, съ неистощимою веселостью, но вмѣстѣ съ тѣмъ съ безпощадностью истиннаго сатирика, безобразное уклоненіе отъ естественности въ литературѣ и жизни, уродливая вычурность, повидимому проявлявшаяся только въ способѣ выраженія и внѣшнихъ приемахъ, но на самомъ дѣлѣ пускавшая глубокіе и вредные корни въ общественную почву.... Сопоставленіе „Мизантропа“ и „*Précieuses ridicules*“ какъ нельзя лучше характеризуетъ полноту и разносторонность Мольеровскаго творчества, хотя вторая комедія, составляющая первый серьезный дебютъ автора на драматическомъ поприщѣ, принадлежитъ не къ лучшимъ произведеніямъ его въ этомъ родѣ. „Жоржъ Данденъ“, „Мъщанинъ-Дворянинъ“, „Мнимый больной“, великолѣпно дополняютъ эту веселую галерею, а если противъ нея поставить „Школу Женщинъ“, „Школу Мужей“, „Скупого“, „Донъ Жуана“, „Тартюфа“, „Мизантропа“—эти чудныя картины нравовъ на психологическомъ и социальномъ фундаментѣ, эти вѣчные образцы высшаго художественнаго творчества, то геній Мольера является предъ нами во всемъ его неувядаемомъ величіи, и каждый мыслящій, чувствующій и эстетически развитой человѣкъ благоговѣнно подписывается подъ тѣмъ, что говорилъ о Мольерѣ одинъ изъ величайшихъ поэтовъ и мыслителей, Гете: „Мольеръ такъ великъ, что каждый разъ, какъ перечитываешь его, испытываешь новое удивленіе. Это человѣкъ единственный; его пьесы граничатъ съ трагедіею, онѣ охватываютъ, потрясаютъ, и никто въ этомъ не осмѣливается ему подражать.... И какой человѣкъ этотъ Мольеръ, какая великая и чистая душа! Да, чистый человѣкъ, это — настоящее слово! И какое величіе! Онъ управлялъ нравами своего времени... Мольеръ каралъ людей, показывая ихъ такими, какими они были на самомъ дѣлѣ...

Я знаю и люблю Мольера съ дней моей молодости и въ продолженіе всей моей жизни учился у него“.....

Гете — ученикъ Мольера! Какой знаменательный примѣръ и какое поученіе для всѣхъ насъ—идти въ ту же школу и черпать въ ней то, что просвѣщаетъ умъ, возвышаетъ душу и ведетъ человѣка къ свѣту, правдѣ и добру.

Петръ Вейнбергъ.



ФОНЪ-ВИЗИНЪ.

„Въ пятницу, отобѣдавъ у Хераскова, былъ я въ маскарадѣ. Народу было преужасное множество, но, клянусь тебѣ, что я со всѣмъ тѣмъ былъ въ пустынь“... Такъ описывалъ между прочимъ свои впечатлѣнія петербургскаго общества молодой Денисъ Ивановичъ Фонъ-Визинъ въ письмахъ къ сестрѣ. Ему шель двадцать третій годъ. Онъ уже четыре года какъ кончилъ курсъ въ Московскомъ университетѣ и состоялъ при кабинетъ-министрѣ И. П. Елагинѣ, какъ мы сказали бы теперь — „по особымъ порученіямъ“. Служебными дѣлами его не обременяли. Съ тѣмъ большимъ усердіемъ Денисъ Ивановичъ посѣщалъ общество и публичныя собранія, хотя и чувствовалъ себя въ нихъ, по его словамъ, какъ въ пустынь. Но „пустыня“ была, во всякомъ случаѣ, людная, а молодой анахоретъ—человѣкъ свѣтскій, нрава общительнаго, острякъ и забавникъ, отнюдь не мизантропъ, и даже съ нѣкоторой склонностью къ легкомыслію и вольнодумству, въ чемъ онъ въ послѣдствіи каялся,—а вмѣстѣ со всѣмъ этимъ—зоркій наблюдатель окружающей его дѣйствительности. Въ результатъ его первыхъ выѣздовъ въ свѣтъ—явилась комедія „Бригадиръ“. Мѣсто дѣйствія комедіи перенесено въ провинцію, но кругъ наблюденій автора—Петербургъ и Москва; темою для „Бригадира“ послужилъ, по его словамъ, какъ разъ одинъ эпизодъ изъ его студенческой жизни въ Москвѣ; обработалъ онъ его уже въ Петербургѣ. „Тогда, т. е. въ 1766 году, — сдѣлалъ я „Бригадира“, писалъ Фонъ-Визинъ и, закончивъ пьесу въ Москвѣ, привезъ ее съ собою въ Петербургъ, вмѣстѣ съ переводомъ поэмы Битобѣ — „Іосифъ“. „Надобно признать, что я объ сіи книги читалъ мастерски“—скромно заявляетъ авторъ, стараясь объяснить своимъ искусствомъ чтенія необыкновенный успѣхъ

комедіи. Читалъ онъ ее разнымъ вельможамъ и „власть имущимъ“; читалъ самой Императрицѣ Екатеринѣ Великой, получивъ отъ нея „Всемиловѣйшее привѣтствіе за чтеніе“; столько посыпалось автору приглашеній со всѣхъ сторонъ самому читать свое произведеніе, что онъ едва успѣвалъ откликнуться на нихъ; вчерапній скромный молодой человекъ, извѣстный лишь какъ переводчикъ „Альзиры“ Вольтера, сразу сталъ знаменитостью. Гр. Николай Ивановичъ Панинъ замѣтилъ о „Бригадирѣ“: „это въ нашихъ правахъ первая комедія“, „Бригадирша ваша всѣмъ родня; никто сказать не можетъ, что такую же Акулину Тимовѣвну не имѣтъ или бабушку или тетупку, или какую нибудь свойственницу... Я удивляюсь Вашему искусству, какъ Вы, заставляя говорить такую дурицу во всѣ пять актовъ, сдѣлали, однако, роль ея столь интересною, что все хочется ее слушать“. Панинъ совершенно вѣрно подмѣтилъ главную особенность таланта Фонъ-Визина и отличительное свойство его творчества, съ еще большимъ рельефомъ выраженное имъ много лѣтъ позже въ „Недорослѣ“: это именно умѣнье заставить людей, неинтересныхъ и ничтожныхъ самихъ по себѣ, играть „интересную роль“, т. е. быть забавными, занимательными, вызывать смѣхъ.

Фонъ-Визинъ первый у насъ овладѣлъ секретомъ такого смѣха, за которымъ чувствуется ѣдкость обличенія предрасудковъ и неправильныхъ воззрѣній. Онъ сдѣлалъ больше того, онъ установилъ типы и прозвища, которыя пережили упраздненіе званій, получившихъ иносказательное значеніе. Нынѣ нѣтъ ни бригадировъ, ни недорослей, какъ особыхъ званій лицъ, какъ самостоятельныхъ категорій общественнаго строя стараго времени. Но, по справедливому замѣчанію кн. Вяземскаго, „нарицаніе пережило даже само званіе, и, если бригадировъ уже нѣтъ по табели о рангахъ, то есть еще родъ свѣтскихъ старовѣровъ, къ которымъ имя сіе примѣняется... Въ Москвѣ бригадирство погребено было смертію [однихъ] и почетною метемпсихозою прочихъ“...

Чрезвычайный успѣхъ „Бригадира“, однако, не вскружилъ голову юному писателю. Къ нашему удивленію, онъ даже не принимается, тотчасъ за своей первой пьесой, писать новую комедію: Фонъ-Визинъ отдается служебнымъ и семейнымъ дѣламъ, женится, путешествуетъ за границей, ведетъ обширную переписку, исполняетъ переводы. Только черезъ шестнадцать лѣтъ онъ возвращается къ театру: „Недоросль“ поставленъ впервые въ 1782 году.

Какъ же объяснить себѣ такое продолжительное отчужденіе отъ драматической литературы автора, которому слава такъ рано улыбнулась привѣтной лаской въ юные годы? Какъ понять, что Екатерина II, покровительствуя талантамъ, выразивъ одобреніе Фонъ-Визину за его первый опытъ, не побуждала его посвятить свои силы дѣятельности драматурга, приняться за новую пьесу, словомъ отдаться театру? Фонъ-Визинъ былъ и остался какъ бы диллетантомъ въ этой области. Театръ не составлялъ его главнаго призванія жизни, служилъ не цѣлью, а средствомъ (отчасти случайнымъ). И послѣ „Недоросля“ авторъ принимается за изданіе сатирическаго журнала, а не за новую комедію. Уже подъ самый конецъ жизни онъ, правда, снова обращается къ формѣ комедіи, но не особенно удачно: въ пьесѣ „Выборъ Губернера“ и въ нѣсколькихъ недоконченныхъ отрывкахъ мы едва узнаемъ перо автора „Недоросля“. Зловѣщимъ пророчествомъ оказались извѣстныя слова Потемкина, послѣ перваго представленія комедіи о Митрофанушкѣ: „Умри, Денисъ, или больше ничего уже не пиши“.

Но продолжительность перерыва между первой и второй комедіями Фонъ-Визина и крайняя неспѣшенность послѣднихъ опытовъ — весьма поучительны: мы получаемъ настоящую точку зрѣнія, съ которой должны разсматривать и ту пьесу, которая по праву считается его шедевромъ; — „сей единственный памятникъ народной сатиры“, какъ выразился Пушкинъ о комедіи, которая является дѣйствительно самымъ значительнымъ сатирико-драматическимъ произведеніемъ XVIII-го вѣка, хотя оно и было написано диллетантомъ театра, а не профессиональнымъ драматургомъ.

Давно сказано, что, „Недоросль“ комедія не лицъ, а положеній. Ея лица комичны, но не смѣшны, замѣтилъ проф. Ключевскій. Они комичны, какъ роли и вовсе не смѣшны, какъ люди“. И дѣйствительно, если вдуматься въ настоящее значеніе всѣхъ этихъ Простаковыхъ, Скотининыхъ, то по сущности они производятъ самое грустное впечатлѣніе. „Надобно осторожно смѣяться надъ Митрофанами, — ибо они не только мало смѣшны, по существу, но и очень мстительны и мстятъ они неудержимой размножаемостью и неуловимой пронипательностью своей породы, родственной насѣкомымъ или микробамъ“...

За всѣмъ тѣмъ, однако, смѣялись неудержимо надъ недорослемъ, при первомъ представленіи комедіи, сто слишкомъ лѣтъ назадъ: продолжаютъ смѣяться и нынѣ, и всѣ мы съ дѣтства облюбовали остроты автора при

изображеніи злокозней Митрофанушки и самодурства г-жи Простаковой. Откуда же этотъ смѣхъ?

Если мы станемъ на точку зрѣнія Бѣлинскаго и нашей критики 40-хъ годовъ, то мы не получимъ ему объясненія. Значеніе Фонъ-Визина опредѣлялось лишь тѣмъ, что онъ представилъ вѣрныя копіи съ дѣйствительности; Бѣлинскій оспаривалъ его творческія дарованія... Но если бы авторъ выставилъ намъ дѣйствующихъ лицъ вполне такими, какъ они были на самомъ дѣлѣ, заставилъ бы ихъ говорить ихъ обыденныя рѣчи, то врядъ ли мы стали бы смѣяться, а всего скорѣе отвернулись бы съ негодованіемъ. Заставляетъ насъ смѣяться сатирикъ, а не бытописатель, художникъ-моралистъ, а не лѣтописецъ современныхъ нравовъ. Замѣчаніе Панина о „Бригадирѣ“ вполне примѣнимо и къ „Недорослю“ и, если вникнуть въ положеніе и реплики, которыя вызываютъ нашъ смѣхъ, то мы убѣдимся, что онъ вызванъ во многомъ — несоотвѣтствіемъ съ дѣйствительностью. Уже проф. Ключевскій совершенно вѣрно замѣтилъ, что „хотя Митрофанушка, по мысли автора, дуракъ и долженъ разсуждать по дурацки“, однако, на дѣлѣ Митрофанъ размышляетъ по своему находчиво и умно, только недобросовѣстно, и потому—иногда не впопадъ; размышляетъ не съ цѣлью узнать истину или найти прямой путь для своихъ поступковъ, а чтобы только вывернуться изъ одной непріятности и потому сейчасъ попадаетъ въ другую, чѣмъ и наказываетъ самъ себя за софистическое коварство своей мысли. Это самонаказаніе и вызываетъ вполне заслуженный смѣхъ“. Митрофанушка находчивъ: мало того — онъ, иногда, просто остроуменъ. Его теорія грамматики явно придумана авторомъ, а „ученіе о двери существительной и прилагательной“ основано на каламбурѣ, который подлинный Митрофанушка врядъ ли бы придумалъ: мы невольно вспоминаемъ Фонъ-Визина, — сочинителя „всеобщей придворной грамматики“: „Что разумѣешь ты чрезъ гласныхъ?“—писалъ Фонъ-Визинъ въ этой, сочиненной имъ грамматикѣ. — „Черезъ гласныхъ разумѣю тѣхъ сильныхъ вельможъ, кои по большей части самымъ простымъ звукомъ черезъ одно отверстіе рта, производятъ уже въ безгласныхъ то дѣйствіе, какое имъ угодно“. Если вельможа — „нахмуясь скажетъ: О! — того дѣла вѣчно сдѣлать не посмѣютъ“... если же онъ скажетъ инымъ тономъ—а!—тогда дѣло въ тотъ же часъ и рѣшено“. Или: „Сколько у Двора глаголовъ? — Три: дѣйствительный, страдательный, а чаще всего отложительный“ и т. п.

Очевидно и „прилагательная дверь“ Митрофанушки — такая же игра словъ, только болѣе невиннаго характера. Авторъ все время стоитъ за спиною Митрофанушки, Простаковой, Скотинина и т. д., какъ руководилъ онъ отвѣтами бригадириши, заставивъ ее сыграть „интересную роль“, несмотря на всю ея глупость. Но 16 лѣтъ не даромъ протекли для автора и передъ нами теперь другой человѣкъ: его занимаютъ иные вопросы общегосударственнаго порядка; горизонтъ расширился; онъ вынесъ массу новыхъ впечатлѣній отъ путешествій, сравненія жизни у себя и въ чужихъ краяхъ... Не всѣмъ доволенъ остался Фонъ-Визинъ за границей. Разсматривая состояніе Французской націи, онъ писалъ, что научился различать „вольность по праву отъ дѣйствительной вольности“ и находилъ что Французы „живутъ въ сущемъ рабствѣ“. Однако онъ отмѣчаетъ слѣдующій характерный случай: однажды въ Монпелье, Фонъ-Визинъ увидалъ въ театрѣ, что „часовой“, соскучившись стоять на своемъ мѣстѣ, отошелъ отъ дверей, взялъ стулъ и усѣлся въ ложѣ, рядомъ съ знатными особами, смотрѣть комедію. Подлѣ него сидѣлъ маіоръ его полка и кавалеръ Св. Людовика. Поступокъ солдата немало удивилъ Фонъ-Визина и онъ спросилъ командира: „для чего часовой такъ къ нему присосѣдился?“ — „Ему любопытно посмотрѣть комедію“, отвѣчалъ маіоръ съ такимъ видомъ, что ничего страннаго тутъ и не примѣчаетъ. А Фонъ-Визину показалось неслыханной дерзостью, чтобы въ солдатѣ признали естественнымъ и законнымъ интересъ къ зрѣлищу, какъ если-бы онъ былъ „знатной особой“. Этотъ случай запалъ ему въ голову: Фонъ-Визинъ осудилъ нарушеніе дисциплины, но, вернувшись на родину, онъ посмотрѣлъ и на другую сторону дѣла, — т. е. дисциплина дисциплиной (ее, конечно, нарушать не слѣдовало-бы), однако, все-же за солдатомъ французскій капитанъ призналъ право—даже просто полюбопытствовать, какъ всѣ люди. Возможно ли было такое отношеніе у насъ въ прошломъ вѣкѣ, хотя бы въ вопросѣ военной дисциплины? Фонъ-Визинъ отвѣтилъ на этотъ вопросъ—отношеніемъ г-жи Простаковой къ своимъ крѣпостнымъ людямъ.

Два коренныхъ вопроса затронуты въ „Недоросль“ — вопросъ воспитанія и вопросъ сословныхъ прерогативъ. Если искать въ западной литературѣ параллели въ картинѣ домашняго воспитанія Митрофанушки, то мы должны пойти далеко, въ XVI вѣкѣ, и припомнить первоначальное воспитаніе сказочнаго Гаргантюа, въ произведеніи великаго французскаго сатирика Возрожденія — т. е. Раблѣ. Тамъ краски еще болѣе сгущены,

шаржъ еще рельефнѣе: младенецъ-великанъ Гаргантюа поглощалъ за завтракомъ десятки окороковъ, копченыхъ языковъ, колбасъ и т. и., зашивая все это боченками вина; нашъ Митрофанушка довольствуется тѣмъ, что за ужиномъ съѣлъ „солонины ломтиковъ три, да подовыхъ не то пять, не то шесть“, и зашилъ это жувшиномъ квасу. Гаргантюа имѣетъ преимущество надъ Митрофаномъ: онъ выдолбилъ таки азбуку, которую могъ сказать отъ а до з и въ обратномъ порядкѣ, правда употребивъ на эту выучку пять лѣтъ и три мѣсяца; обучение Митрофана грамотѣ длилось не такъ долго—всего четыре года—за то онъ и не зналъ азбуки въ обратномъ порядкѣ и въ чтеніи все больше возвращался къ задамъ, а Гаргантюа—такъ же какъ азбуку, читалъ наизусть хрестоматію съ начала и съ конца по произволу... Раблэ преувеличиваетъ значительно больше, чѣмъ Фонъ-Визинъ, но если бы Фонъ-Визинъ не придавалъ шаржа Митрофанушкѣ, то врядъ ли обличительный умыселъ автора выступалъ такъ рельефно. И вмѣстѣ съ тѣмъ въ его пьесѣ, конечно, обрисовывается та „несообразность жизни съ цѣлью“, которую, по мнѣнію Бѣлинскаго, комедія должна живописать; „несообразность“ хотя бы въ томъ смыслѣ, что воспитаніе не должно быть сведено на одно „питаніе“, какъ выразилась княгиня Халдина въ разговорѣ съ Сорванцовымъ.

Вопросъ сословный составляетъ главный интересъ сатиры Фонъ-Визина. Въ знаменитомъ возгласѣ Простаковой, требовавшей безапелляціоннаго права съѣчь своихъ слугъ, — „да на что же данъ намъ указъ о вольности дворянства“ — въ этомъ дикомъ толкованіи сословныхъ прерогативъ, (какъ вѣрно подчеркнул Проф. Ключевскій), главная суть „Недоросля“. „Да, госпожа Простакова была мастерица толковать указы. Она хотѣла сказать, что законъ оправдываетъ ея беззаконіе. Она сказала безсмыслицу, и въ этой безсмыслицѣ весь смыслъ „Недоросля“; безъ нея это была бы комедія безсмыслицъ“.

Авторъ смѣло высказывалъ свои мысли, согласно своему девизу: „Тамъ нѣтъ преданности Государю, гдѣ нѣтъ ея къ истинѣ“. При томъ же просвѣтительныя и гуманныя идеи автора были согласованы съ направлениемъ, даннымъ сверху, и Фонъ-Визинъ высказывалъ, устами Стародума, полную увѣренность, что „Слава премудрости великаго Государя та, что бы править людьми, потому что управляться съ истуканами нѣтъ премудрости“. Мы не будемъ останавливаться на разборѣ положительныхъ типовъ комедіи Фонъ-Визина, которымъ справедливо ставятъ въ упрекъ

ихъ нѣкоторую отвлеченность и ходульность; — излишне настаивать и на случайности и произвольности развязки. Стародумъ, какъ извѣстно, alter ego автора, смущаетъ нѣсколько его наименованіе и его приверженность старинѣ; онъ недоволенъ современнымъ ему обществомъ, но смотритъ какъ бы назадъ, а не впередъ? Однако, для всякаго очевидно, что его старина условная и — горячій поборникъ царя-преобразователя отнюдь не могъ представляться *стародумомъ* въ буквальный смыслъ, т. е. ретроградомъ. Но въ такомъ случаѣ — какъ объяснить выборъ прозвища? Дѣло въ томъ, что Фонъ-Визину не нравились нѣкоторыя новшества, которыя онъ вышучивалъ еще въ „Бригадирѣ“. Иванушка, побывавшій въ Парижѣ, вернулся дуракъ дуракомъ. Не лучше и совѣтница, воспитанная на чувствительныхъ романахъ и мечтающая только о любовныхъ шашняхъ. Собственные наблюденія Фонъ-Визина во время заграничныхъ поѣздокъ раскрыли ему многія язвы и въ европейскомъ обществѣ, хотя онъ оцѣнилъ и нѣкоторыя его положительныя преимущества. Въ письмѣ отъ лица Стародума, помѣченномъ 1788 годомъ, авторъ высказываетъ очень смѣлыя пожеланія и горячо привѣтствуетъ вступленіе Россіи на путь просвѣтительнаго прогресса. И въ общемъ, — смыслъ прозвища „стародумъ“ означаетъ только то, что надо своимъ умомъ жить, желаніе исполнѣ законное и похвальное. А „свой умъ“ — не создается сразу; за нимъ жизнь цѣлаго народа, и потому онъ старый умъ; но пути указываются имъ новые и правильные, такіе, чтобы была не одна только видимость просвѣщенія и правовыхъ порядковъ, а чтобы душой общественного строя была добрая вѣра людей другъ въ друга“.

Грустно провелъ Фонъ-Визинъ остатокъ дней своихъ: разбитый параличемъ въ сорокъ лѣтъ, онъ пересталъ владѣть рукой и ногой, а въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ былъ и безъ языка. Лишь послѣ долгаго и упорнаго леченія ему вернулась способность рѣчи, но нѣкогда славившійся своимъ мастерскимъ чтеніемъ писатель въ послѣдніе годы своей жизни говорилъ съ трудомъ, почти какъ косноязычный; состояніе его разстроилось; у Двора онъ былъ въ немилости; остался небольшой кругъ друзей, къ которымъ, послѣ смерти Фонъ-Визина, его вдова должна была прибѣгать за помощью, такъ какъ буквально осталась безъ куска хлѣба. Фонъ-Визинъ умеръ на сорокъ девятомъ году, послѣ ряда превратностей, постигшихъ баловня судьбы, котораго смолоду — на расхватъ приглашали къ себѣ знатнѣйшіе вельможи Двора Екатерины. Онъ самъ какъ то пошу-

тиль, что судьба писателей не представляется весьма завидной: „Бѣдная жизнь, тяжкая работа и скоропостижная смерть — вотъ чѣмъ пѣтъ отъ прочихъ тварей отличается“.

Двѣ черты составляютъ главныя свойства его характера, какъ чело-вѣка и какъ писателя, проходя красной нитью чрезъ всю его дѣятельность, но измѣняясь въ своемъ значеніи:

Смолоду — „природа дала мнѣ умъ острый, но не дала мнѣ здраваго разсудка“, писалъ Фонъ-Визинъ въ своихъ воспоминаніяхъ. Этотъ „острый умъ“ выражался сперва въ шуткахъ и насмѣшкахъ, которыми онъ многихъ возстановилъ противъ себя; отсюда и та репутація смѣшливости Фонъ-Визина, характеръ котораго, по отзыву Пушкина, „имѣлъ нужду въ оправданіи“, и вызвалъ упреки Бѣлинскаго. Но „смѣшливость“ обратилась со временемъ въ орудіе сатиры и послужила пріемомъ обличенія.

Другая природная черта, въ которой признается Фонъ-Визинъ,—это чувствительность, проявившаяся у него въ раннемъ возрастѣ. Ребенкомъ онъ проливалъ слезы надъ исторіей Іосифа Прекраснаго, перевелъ поэму о немъ съ французскаго, переводилъ сантиментальныя повѣсти съ англійскаго. Онъ стыдился въ дѣтствѣ своей воспріимчивости, но нашелъ поддержку въ отцѣ; отъ своего отца онъ получилъ и первые примѣры кротости въ обхожденіи съ людьми: въ семьѣ Фонъ-Визина никогда никого не наказывали изъ крѣпостныхъ, и тѣмъ не менѣе дурныхъ людей не было въ ихъ домѣ. „Сіе доказываетъ, писалъ Фонъ-Визинъ, что побои не суть средство къ исправленію людей“. Такъ, предрасположеніе къ сентиментальности обратилось у возмужавшаго и зрѣлаго Фонъ-Визина въ сознательный и прочувствованный гуманизмъ.

Фонъ-Визинъ не всего себя высказалъ въ своихъ двухъ комедіяхъ; его обликъ вырастаетъ по мѣрѣ того, какъ мы вчитываемся въ его письма и изучаемъ его сатирическіе памфлеты. Въ „Митрофанушкѣ“ — авторъ являлся сторонникомъ какого бы то ни было образованія, хотя бы самаго элементарнаго. Въ письмахъ онъ шелъ дальше: во 1-хъ, изъ пребыванія въ Германіи онъ вынесъ впечатлѣніе, что „одна ученость не родитъ разума“, — и, конечно, былъ въ этомъ правъ. Затѣмъ, во Франціи онъ находитъ, что острота тамъ слишкомъ беретъ верхъ надъ разумомъ; наконецъ, въ третьихъ, самый существенный, по его мнѣнію, недостатокъ воспитанія во Франціи тотъ, что оно ограничивается однимъ ученіемъ, безъ общихъ основъ. „Главное стараніе прилагаютъ, чтобъ одинъ сталъ богословомъ,

другой живописцемъ, третій столяромъ; но чтобъ каждый изъ нихъ сталъ человѣкомъ, того и на мысль не приходитъ“. Для Фонъ-Визина же стать человѣкомъ, въ полномъ и наилучшемъ смыслѣ, было главной заботой. И это стремленіе характерно для эпохи Екатерины Великой. Это былъ запросъ времени—но только ли того времени? Фонъ-Визинъ, отстаивающій права человѣка, внушающій, что обязанность каждаго стать прежде всего человѣкомъ, не принадлежитъ только опредѣленной исторической эпохѣ. Онъ близокъ намъ, онъ принадлежитъ всѣмъ эпохамъ, онъ намъ дорогъ и понынѣ, ибо его карающій смѣхъ—есть обезпеченіе личности.

●. Батюшковъ.



„СЕВИЛЬСКИЙ ЦИРЮЛЬНИКЪ“.

Бомарше.

Болѣе ста лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ, какъ написанъ „Севильскій Цирюльникъ“ и, несмотря на такую давность, эта пьеса заставитъ Васъ сегодня смѣяться. На первый взглядъ можетъ показаться, что въ такомъ запоздаломъ смѣхѣ нѣтъ ничего удивительнаго. Человѣкъ, насколько мы его знаемъ, за всю его историческую жизнь, повидимому, такъ мало измѣнился, что то, что печалило нашихъ отдаленныхъ предковъ или ихъ веселило, должно, какъ будто-бы, заставить и насъ и смѣяться, и плакать, въ особенности если старая жизнь пересказана намъ талантливымъ художникомъ.

На самомъ дѣлѣ это не вполне такъ. Время на все налагаетъ свою печать и многое, даже очень сильное и возвышенное, тускнѣетъ и вывѣтривается. Но вотъ что любопытно; когда вы читаете какой нибудь старый рассказъ о человѣческой печали, будь то романъ, пѣсня или драма, или когда вы смотрите на какое-нибудь старое произведение искусства, въ которомъ отразилась серьезная, трагическая сторона нашей жизни, вы и чувствуете, и понимаете строгій смыслъ этихъ памятниковъ минувшаго, какъ будто они были созданы вчера или сегодня. Раскройте *Илліаду*, трагедіи *Эсхила* и *Софокла*, прочтите „*Адъ*“ *Данте* или остановитесь передъ группой *Лаокоона*, вы убѣдитесь, какъ безсильно надъ вами время. Строгая, печальная правда жизни, выраженная за много вѣковъ, не только не утратила надъ нами своей власти, но, можетъ быть, даже напротивъ, мы эту серьезную сторону жизни научились съ вѣками и чувствовать, и понимать глубже.

Совсѣмъ иное впечатлѣніе выносимъ мы, когда по какимъ-нибудь старымъ памятникамъ искусства хотимъ опредѣлить, какія именно стороны жизни возбуждали въ нашихъ предкахъ чувство жизнерадостности и въ особенности смѣшливаго веселья. Нѣтъ сомнѣнія, что въ старину люди, и радовались, и смѣялись также какъ и мы, а можетъ быть и больше. Тѣмъ не менѣе, то, что въ старину считалось очень смѣшнымъ и веселымъ, для насъ почти всю свою соль утратило. Даже такіе гении, какъ напримѣръ Аристофанъ, Боккаччіо, Сервантесъ, Вольтеръ или Мольеръ, неподражаемо тонко улавливавшіе всѣ смѣшныя стороны нашей жизни, умѣвшіе такъ искусно играть своей шуткой и остроуміемъ, даже они не возбуждаютъ въ насъ теперь своими произведеніями и половинной доли того неудержимаго смѣха, который возбуждали прежде. А если взглянуть на старыя каррикатуры или перелистать смѣшливыя повѣсти и поэмы втораго разбора, то легко можетъ статься, что мы и не улыбнемся.

Къ скорбному и къ серьезному въ жизни мы всегда болѣе воспріимчивы, чѣмъ къ веселому и смѣшному, и печальныя стороны нашего бытія сохраняютъ за собой большую силу вoadѣйствія на нашъ умъ и фантазію, чѣмъ стороны комическія, которыя быстро теряютъ свой аромать и остроту.

Изъ этихъ соображеній можно сдѣлать много невеселыхъ выводовъ; но странно дѣлать ихъ передъ представленіемъ пьесы, которая должна доказать, повидимому, обратное, а именно, что есть остроты, которымъ сто лѣтъ и которыя все-таки годятся и для нашего времени. Бомарше, дѣйствительно, принадлежитъ къ числу тѣхъ немногихъ только-что названныхъ талантовъ, которые сумѣли болѣе или менѣе оградить отъ порчи этотъ наиболѣе хрупкій и легко испаряющійся элементъ нашей жизни, а именно—шутку.

Бомарше, помимо его таланта, помогла въ данномъ случаѣ конечно эпоха, когда онъ жилъ, и люди, среди которыхъ онъ вращался.

Это была своеобразная эпоха, о которой намъ, людямъ XIX-го вѣка, нелегко составить себѣ ясное понятіе, несмотря на обиліе историческихъ матеріаловъ, которые намъ отъ этой эпохи остались. Наше столѣтіе приучило насъ весьма и весьма серьезно смотрѣть на всѣ задачи жизни—такъ много печальнаго нашли мы въ этихъ задачахъ, къ которымъ мы отнеслись съ большой требовательностью и съ очень чуткой совѣстливостью. Въ нашъ вѣкъ, если кому изъ тонкихъ психологовъ,—а къ таковымъ надо

отнести всѣхъ художниковъ—и приходилось громко смѣяться, то смѣялись мы всегда желчно, съ ироніей и сарказмомъ. Въ большинствѣ случаевъ нашъ смѣхъ былъ смѣхомъ сквозь слезы и шутка наша была почти всегда—шутка ядовитая.

Совсѣмъ иначе шутили люди той эпохи, когда комедіи Бомарше были литературною новинкою дня. Это было въ 70-хъ годахъ прошлаго столѣтія. Высшій дворянскій, военный и чиновный кругъ, во всѣхъ странахъ культурной Европы весьма однородный по своему міросозерцанію и по своимъ литературнымъ вкусамъ,—достигъ въ тѣ годы апогея своего вѣшняго благополучія.

Та страшная буря, которая разразилась надъ этимъ сословіемъ въ концѣ прошлаго вѣка, которая потрясла до основанія всѣ устои, на которыхъ покоилось политическое, общественное и матеріальное благосостояніе высшихъ классовъ—приближалась незамѣтно; никто почти не угадывалъ возможности такого близкаго крушенія всего общественнаго вѣками освященнаго порядка; никто не могъ думать, что спустя нѣсколько лѣтъ людямъ, даже и неувлеченнымъ непосредственно этой бурей, жизнь явится какъ глубоко—трагическая загадка, передъ которой всякая шутка будетъ неумѣстна; никто, однимъ словомъ, не ожидалъ, что близка расплата за прегрѣшенія, вольныя и невольныя и меньше всего конечно ожидали этого тѣ, на чьей душѣ грѣховъ было всего больше.

Старый общественный порядокъ съ его міросозерцаніемъ, настроеніями и вкусами дожилъ до своего послѣдняго дня безъ опасеній и страховъ—и наканунѣ своей короткой агоніи былъ необычайно веселъ и беззаботенъ.

Бываютъ разнаго рода веселія настроенія; можно веселиться и созерцая неизбежную бѣду и готовясь пасть подъ ея ударами, можно умышленно, нарочно настроить себя на веселый ладъ—сѣсть за пиръ передъ или подъ грозой. Но высшее общество конца XVIII-го вѣка смѣялось не этимъ нервнымъ смѣхомъ—въ своемъ веселіи оно было наивно и непосредственно.

Такое беззаботное и оптимистическое міросозерцаніе получилось какъ результатъ многихъ условій, и общественной, и личной жизни этого привилегированнаго слоя общества. Въ вопросахъ религіи частью скептики, а частью индифференты, въ вопросахъ философіи и науки поклонники смѣлыхъ и очень несложныхъ обобщеній, выведенныхъ на основаніи совсѣмъ

недостаточнаго опыта, люди боящіеся всякихъ осложненій, и въ мышленіи, и въ житейскихъ сношеніяхъ, почти всѣ эти представители высшаго сословія хотѣли изъ своей жизни сдѣлать праздникъ, отстранивъ отъ себя всякую заботу о томъ, что будетъ завтра. Легкая шутка и остроумное слово, сказанныя во время, живуція можетъ быть одинъ только день, одинъ вечеръ были лучшимъ украшеніемъ такого праздника, лучшей игрушкой, которой можно было тѣшиться. Такимъ остроумнымъ словамъ и шуткамъ разрѣшалось тогда безнаказанно касаться всего—даже общественнаго положенія того самаго класса, который этими шутками забавлялся. Въ своемъ ослѣпленіи веселой стороною жизни эти люди готовы были даже надъ самими собой посмѣяться, лишь-бы только не скучать и не печалить себя серьезнымъ раздумьемъ. „Севильскій Цирюльникъ“ былъ одной изъ такихъ шутокъ, которая издѣвалась надъ высшимъ сословіемъ и притомъ издѣвалась такъ умѣло и граціозно, что сами осмѣянные торопили постановку комедіи на сценѣ и неистово ей аплодировали.

Итакъ, тотъ вѣкъ и та среда, въ которой вращался Бомарше, ставили особыя требованія его литературному таланту и предрасполагали его къ тому остроумно-смѣшливому взгляду на міръ, который одинъ въ тѣ времена имѣлъ больше всего шансовъ на успѣхъ и обладалъ наибольшей силой воздѣйствія. Что Бомарше могъ писать и не въ этомъ смѣшливомъ тонѣ, что онъ умѣлъ говорить и трогательно, и патетично—это доказываетъ его сентиментальная драма „Виновная мать“ и многія страницы его летучихъ памфлетовъ. Но эта драма имѣла весьма скромный успѣхъ, а памфлеты понравились опять-таки своей солью, а не своимъ серьезнымъ пафосомъ. Такъ велика была въ тѣ годы потребность „смотреть легче“ на вопросы жизни, что даже въ рѣшеніи вопросовъ богословскихъ и философскихъ, серьезные мыслители любили шутками и анекдотами пересыпать свои размышленія.

Но помимо этихъ условій времени, сама природа одарила Бомарше особенно живымъ темпераментомъ, который не позволялъ ему отмежевать себѣ въ жизни какую-нибудь одну область интересовъ, а заставлялъ искать успѣха и наслажденія въ самыхъ различныхъ сферахъ дѣятельности. Богатый жизненный опытъ и врожденная наблюдательность сдѣлали изъ него философа, тонкаго сердцевѣда, не моралиста и не политика, а свободнаго созерцателя всей трагикомедіи человѣческой жизни; въ немъ самомъ жизньъ была ключемъ и жизнерадостность его и неутомимая

энергія чувства, мысли и воли усиливали въ немъ отъ природы ему данное веселое расположеніе духа и способность подмѣчать смѣшное.

Жизнь Бомарше — цѣлая эпопея приключеній — правда, не всегда веселыхъ.

Родился онъ въ семьѣ часовщика; въ дѣтствѣ нужды и стѣсненій не зналъ; прошелъ кое-какую школу, весьма впрочемъ недостаточную, учился у отца его ремеслу и въ юности шалилъ очень много — шалилъ такъ, что отецъ былъ вынужденъ прогнать его на-время изъ дому за необычайно разсѣянный образъ жизни. Но природныя дарованія были столь велики, что легкомысленный молодой человѣкъ не погубилъ ихъ въ этомъ круговоротѣ юной разсѣянной жизни. — Онъ остепенился, вернулся къ отцу и сталъ скоро однимъ изъ извѣстѣйшихъ часовыхъ дѣлъ мастеровъ въ Парижѣ. Какъ таковой онъ сталъ поставщикомъ двора и часики его работы, самые маленькіе и самые изящные во всемъ Парижѣ, носила сама мадамъ де-Помпадуръ. Прошло нѣсколько лѣтъ и счастливый случай свелъ его съ одной женщиной, которая сумѣла пристроить его ко двору уже въ иной должности. Ему была поручена счетная часть расходовъ королевскаго дома и ему-же было довѣрено наблюденіе за тѣмъ порядкомъ, въ какомъ подавались на королевскій столъ кушанья. Отъ этой скромной должности онъ мало-по-малу дошелъ до болѣе высокихъ также путемъ разнаго рода случайностей.

Бомарше очень любилъ музыку и много ею занимался. Игралъ онъ на флейтѣ и на арфѣ — инструментъ тогда очень модномъ. Игралъ хорошо и скоро обратилъ на себя вниманіе дочерей Людовика XV-го, которыя пожелали брать у него уроки. Такимъ образомъ, руководя ихъ занятіями и устраивая во дворцѣ концерты, онъ могъ наблюдать самую интимную жизнь высшаго общества. Само собой разумѣется, что такой вѣщный успѣхъ не-дворянина (Бомарше купилъ себѣ право на дворянство позднѣе за 85,000 фр.) навлекъ на него злобу и зависть многихъ. Доходило дѣло даже до дуэли, сплетни сыпались на его голову и тѣ, кто клеветали на него, не стѣснялись выдумкой. Вся его жизнь въ эти годы была упорно и ловко веденной борьбой за существованіе, борьбой наступательной и оборонительной, которая однако не истощала ни его силъ, ни его остроумія, разгоравшагося все болѣе и болѣе.

Бомарше былъ человѣкъ небогатый и потому въ его рукахъ не было самаго главнаго оружія. Случай помогъ ему и въ этомъ. Ему удалось ока-

зять услугу одному очень богатому коммерсанту. Услуга заключась въ томъ, что Бомарше направилъ на этого коммерсанта вниманіе двора. Въ благодарность этотъ богачъ взялся научить Бомарше, какъ люди должны копить деньги и дѣйствительно совѣты этого умѣлаго финансиста скоро сдѣлали свое дѣло. Бомарше разбогатѣлъ и могъ двинуться выше въ своей служебной карьерѣ. Однако знакомство съ этимъ богачемъ имѣло для Бомарше и другія послѣдствія. Оно вовлекло Бомарше послѣ смерти его покровителя въ длинный процессъ, который его раззорилъ и даже незаслуженно бросилъ тѣнь на его имя. Искать защиты у правосудія было бесполезно, такъ какъ вопреки справедливости оно было на сторонѣ его враговъ и потому Бомарше обратился къ общественному мнѣнію. Онъ напечаталъ цѣлый рядъ докладныхъ записокъ по своему дѣлу — блестящихъ памфлетовъ противъ своихъ враговъ, и этотъ совсѣмъ частный способъ самообороны достигъ своей цѣли лучше всякой адвокатской рѣчи. Всѣ были ослѣплены фейерверкомъ этого ядовитого остроумія, которое не щадило ни лицъ, причастныхъ къ процессу, ни самого порядка, въ какомъ онъ былъ веденъ. Кажется, что и дворъ заинтересовался этими летучими листками; по крайней мѣрѣ самъ король пожелалъ воспользоваться услугами ихъ автора—такого ловкаго человѣка—для выполненія нѣкоторыхъ весьма щекотливыхъ порученій. И вотъ Бомарше, совершенно для себя неожиданно, становится дипломатическимъ агентомъ короля Людовика XV и обдѣлываетъ въ Лондонѣ разныя секретныя дѣла, касающіяся интимныхъ бумагъ и документовъ царствующаго дома. Все, что было нужно, онъ выполнялъ съ большимъ искусствомъ и слава его, какъ неоцѣненнаго чиновника особыхъ тайныхъ порученій, была твердо установлена.

Вѣроятно благодаря ей онъ и могъ пуститься въ цѣлый рядъ военно-торговыхъ предпріятій, въ которыхъ ему правительство оказало поддержку и покровительство. Онъ принялъ дѣятельное участіе въ разгоравшейся тогда борьбѣ Сѣверо-Американскихъ Штатовъ съ Англіей и въ столкновеніи, возникшемъ по этому поводу между Англіей и Франціей. Бомарше поставлялъ возставшимъ оружіе и амуницію, снарядилъ для себя лично боевой корабль, провозилъ на немъ тайкомъ свою контрабанду, вступалъ даже въ открытый бой съ непріателемъ—однимъ словомъ велъ себя со своими врагами на морѣ также искусно и хитро, какъ со своими недругами на сушѣ въ своихъ памфлетахъ. Много лѣтъ потратилъ онъ на эти коммерческія операціи, въ которыхъ онъ преслѣдовалъ конечно далеко

не одну меркантильную цѣль, а являлся вообще сторонникомъ великой борьбы Америки за свободу, борьбы—во Франціи тогда очень популярной. Такая лихорадочная дѣятельность не мѣшала однако его литературнымъ занятіямъ. Въ это время онъ издавалъ сочиненія Вольтера — своего ближайшаго родственника по духу, написалъ оперу и работалъ надъ „Севильскимъ Цирюльникомъ“ и надъ „Свадьбой Фигаро“.

Революція застала его совсѣмъ врасплохъ, какъ и почти всѣхъ людей, принадлежащихъ къ его кругу. Онъ, который своими комедіями безспорно торопилъ наступленіе этого момента, не подозрѣвалъ, что гроза такъ близка и жилъ спокойно въ своемъ великолѣпномъ домѣ рядомъ со знаменитой Бастиліей. Онъ не принималъ участія въ революціонномъ движеніи и только случай (опять случай, который въ жизни ему такъ покровительствовалъ) спасъ его отъ вѣрной смерти... И опять, какъ въ былые годы, не успѣлъ онъ выйти изъ тюрьмы, куда его посадили по доносу, какъ само правительство обратилось къ нему съ предложеніемъ о поставкѣ ружей для арміи. Но правительства въ тѣ дни мѣнялись во Франціи быстро и, пока онъ исполнялъ это порученіе въ Голландіи, онъ былъ приговоренъ къ смерти. Искатель приключеній, онъ не убоился приговора и вернулся въ Парижъ для самозащиты, и дѣйствительно успѣлъ въ этомъ невѣроятномъ дѣлѣ. Грозный Комитетъ Спасенія позволилъ ему вернутся въ Голландію, но тамъ онъ узналъ, что его вопреки всякому закону, записали въ число эмигрантовъ, что жену его и дочь арестовали, и что все имущество его взято въ казну. Тогда онъ бѣжалъ въ Гамбургъ. Когда революція отшумѣла, онъ вернулся во Францію; но эти послѣдніе годы жизни (онъ умеръ въ 1799 г.) были для него тяжелымъ испытаніемъ. Старый, больной, лишенный средствъ доживалъ онъ свои дни въ томъ самомъ Парижѣ, который былъ свидѣтелемъ его необычайно счастливой карьеры въ прошломъ.

Такова была жизнь этого замѣчательнаго писателя, въ которомъ какъ-бы олицетворилась доступная человѣку энергія ума, чувства и воли. Жизнь Бомарше — какъ мы видимъ — сложилась въ общемъ необычайно счастливо именно для писателя, которому нуженъ ежедневный притокъ впечатлѣній. Бомарше былъ одаренъ сверхъ того необычайно счастливымъ темпераментомъ и обладалъ рѣдко гармоническимъ взглядомъ на міръ. Въ этомъ взглядѣ было достаточно серьезнаго элемента, чтобы не позволить писателю пройти безучастно мимо важныхъ вопросовъ жизни; и въ этомъ

взглядъ было достаточно игривой ироніи, чтобы отгнать въ жизни ея веселую сторону. Бомарше бывалъ и патетиченъ, и весель, весель по преимуществу, и этому-то веселью—отнюдь не поверхностному, мы и обязаны тѣми двумя комедіями, которыя обезсмертили имя ихъ автора. Это были—„Севильскій Цирюльникъ“ и его продолженіе „Свадьба Фигаро“.

Первое представленіе „Цирюльника“ состоялось въ 1775 году. Мы смотримъ на эту комедію теперь конечно нѣсколько иными глазами, чѣмъ смотрѣли тѣ зрители, передъ которыми она впервые являлась на сцену. Мы, глядя на нее, никакъ не можемъ забыть того, что за ней слѣдовало; мы знаемъ какими ужасающими событіями оправдала исторія граціозныя шутки этой комедіи. Всего этого для первыхъ зрителей не существовало. Если мы тѣмъ не менѣе вопреки всему, что мы припоминаемъ, смѣемся, то это показываетъ намъ, на сколько еще жизненны всѣ эти остроты, на сколько непринужденно и естественно скомпанована вся комедія. Въ ней незамѣтно ни тѣни никакой тенденціи, хотя она съ начала до конца тенденціозна.

Самъ авторъ не хотѣлъ признаться ни въ какомъ тайномъ умыслѣ: „Я, говорилъ онъ, просто отдался моему веселому характеру и попытался въ моей комедіи вернуть на нашу сцену старую и откровенную веселость, сочетавъ ее съ современной легкой шутливостью. Но, замѣчаетъ онъ съ нѣкоторымъ ехидствомъ, такъ какъ это показалось очень большой повинкой, то комедія подверглась преслѣдованію: какъ будто въ самомъ дѣлѣ я поколебалъ основы государства“. Тѣ, которые предполагали въ авторѣ такой дерзкій умыселъ, были не совсѣмъ неправы и когда они говорили Бомарше, что онъ одинъ умѣетъ „смѣяться въ лицо“, то очевидно, что надъ его смѣхомъ они нѣсколько задумались. Но такихъ людей было не много, большинство веселилось отъ чистаго сердца, глядя на эту комедію.

Содержаніе комедіи до-нельзя просто — это старый, очень старый анекдотъ, который пересказывать нѣтъ нужды, такъ какъ всѣ его знаютъ, если не со словъ самого Бомарше, то во всякомъ случаѣ по либретто извѣстной оперы Россини. Старъ не только анекдотъ, но и сами типы. Влюбленный и ревнивый старикъ, молодая хитрая кокетка, которая не знаетъ, какъ отъ него отвязаться, ухаживающій за ней кавалеръ и его расторопный слуга—все это лица, появлявшіяся на подмосткахъ задолго до „Севильскаго Цирюльника“, и кто читалъ внимательно Мольера, тотъ сразу увидитъ, какую хорошую школу прошелъ Бомарше. Но школа ма-

стера не дѣлаетъ и если нашъ авторъ въ своей комедіи оказался дѣйствительно мастеромъ, то этимъ онъ обязанъ своей способности представить старыя лица въ новомъ оригинальномъ освѣщеніи.

Оставимъ въ сторонѣ любовную интригу графа Альмавивы и Розины; не въ ней соль комедіи. Шансы старика Бартоло съ самого перваго акта такъ плохи, что подробный разсказъ о томъ, какъ онъ проигралъ свое дѣло у Розины — не можетъ живо возбудить нашего интереса. Въ этомъ эпизодѣ нѣтъ борьбы, и неудача стараго простака въ концѣ концовъ возбуждаетъ въ насъ скорѣе жалость, чѣмъ смѣхъ.

Все наше вниманіе сосредоточено теперь почти исключительно на этомъ *esprit malin* на Фигаро, литературное родство котораго такъ широко. Въ немъ есть и нѣчто арлекинское, нѣчто шутовское, и вмѣстѣ съ тѣмъ въ немъ есть и частичка души Мефистофеля. Когда Фигаро оставался одинъ, самъ съ собой, онъ едва ли былъ такъ непринужденно веселъ, какъ въ обществѣ людей себѣ не равныхъ, т. е. не равныхъ по общественному положенію, а не по уму и талантамъ. Какъ ни какъ, но этотъ весельчакъ—воплощенный протестъ противъ разныхъ несправедливостей той соціальной жизни, среди которой онъ стоитъ на совершенно беззащитной позиціи, и гдѣ при всеобщей борьбѣ за существованіе, у него есть только одно оружіе—его талантъ, умъ, хитрость и изворотливость.— На чужомъ праздникѣ на него возложена вся черная работа—и отъ него требуютъ кромѣ того, чтобы съ устъ его не сходило острое слово и улыбка. Ко всему остальному въ его положеніи окружающіе его люди глухи. И онъ сыплетъ своими остротами — въ которыхъ вся его сила и вмѣстѣ съ тѣмъ вся его месть. А мстить онъ имѣетъ право не за себя только, а за всѣхъ, кто находится въ его положеніи, а таковыхъ—много.

И все-таки не въ самихъ шуткахъ Фигаро весь комизмъ „Севильскаго Цырюльника“. Онъ въ томъ, что никто не догадывается, что именно за этими шутками кроется. Графъ позволяетъ шутить съ собой, не замѣчая, что Фигаро въ этомъ позволеніи не нуждается — что сама жизнь сложилась въ данную минуту такъ, что сильный попалъ въ зависимость отъ слабого. Такое положеніе можетъ быть представлено и совсѣмъ не въ комическомъ свѣтѣ — и если только этотъ сильный начнетъ самъ сознавать крушеніе своего величія, тогда онъ можетъ стать даже трагической личностью. Но Альмавива не замѣчаетъ того, что онъ скоро помѣняется съ Фигаро ролями и потому то ихъ разговоры и драматическое положеніе

такъ комичны. Съ одной стороны смѣлость увѣренной въ себѣ насмѣшки, съ другой непонятливая снисходительность и заискиваніе, которое хочетъ сохранить все-таки импозантную внѣшность—вотъ что заставляетъ насъ смѣяться.

А если мы и теперь еще смѣемся, глядя на это комическое столкновение Альмавивы и его слуги, то потому — что и въ наше время оно возможно, что и среди насъ слабому въ отношеніи къ сильному приходится нерѣдко занимать такую позицію, стоя на которой, онъ, сознавая свое преимущество, долженъ дѣлать видъ, что не сознаетъ его.

Н. Котляревскій.



МАРИВО.

Нѣсколько недѣль тому назадъ слушали вы на этой самой сценѣ слова великаго писателя, создавшаго французскую комедію и поставившаго ее на ту высокую ступень, на которой она могла смѣло соперничать съ первоклассными геніальными произведеніями всѣхъ временъ и народовъ. Казалось бы, что по этой новой дорогѣ, такъ блистательно открытой Мольеромъ, и при той комической жилкѣ, которая составляетъ одно изъ отличительныхъ свойствъ французской натуры,—казалось бы, что вокругъ этого великаго образца сгруппируются силы, если не столь крупныя—ибо геніи рѣдко—то, по крайней мѣрѣ, достойныя стоять на нѣкоторомъ почтительномъ разстояніи отъ него; казалось бы, что и въ болѣе или менѣе отдаленномъ будущемъ вліяніе автора „Тартюфа“ и „Мизантропа“ скажется щедро и благотворно на развитіи русской комедіи. На самомъ дѣлѣ такое предположеніе далеко не оправдалось. Яркій путь, озаренный такимъ солнцемъ, какъ Мольеръ, становится съ закатомъ этого свѣтила на цѣлый рядъ десятилѣтій все болѣе и болѣе тусклымъ, и только изрѣдка попадаются на немъ три четыре имени, которыя исторія литературы вноситъ на свои страницы съ почтеніемъ и признательностью. А между современниками Мольера она, даже безъ излишней строгости, не назоветъ ни одного. Правда, что какъ въ физическомъ мірѣ при блескѣ солнца скрываются отъ глазъ человѣка всѣ остальные планеты, такъ и въ области человѣческой дѣятельности превосходство великихъ людей затмѣваетъ все окружающее ихъ; но это затмѣніе не полное, и чтобы взять примѣръ изъ русской поэзіи — лучезарное сіяніе Пушкина не мѣшаетъ окружающимъ его второстепеннымъ свѣтиламъ проливать тихій и поэтический свѣтъ, благотворно дѣйствующій на умъ и сердце...

Особенно печальны были въ исторіи французской комедіи первыи двадцать лѣтъ со смерти Мольера. „Подобно гигантскому дубу, который истощаетъ почву и широкою тѣнью своихъ вѣтвей убиваетъ зародыши всѣхъ окружающихъ его растеній—Мольеръ, повидимому, истощилъ комическую жилу и осудилъ на безплодіе своихъ преемниковъ“. Двадцать лѣтъ это можно было принимать за несомнѣнный фактъ, и только въ лицѣ Реньяра, родившагося въ 1655 году и выступившаго на драматическое поприще въ 1696 году—почувствовалось пробужденіе отъ долговременной и плачевной спячки, повѣяло свѣжимъ воздухомъ. Но Реньяръ, при всей своей искренней, чисто французской веселости, веселости такой, что „если бы степень комическаго дарованія можно было опредѣлить степенью способности заставлятъ зрителя смѣяться, то Реньяра слѣдовало бы пожалуй поставить выше Мольера“—при превосходной внѣпней формѣ, удивительномъ обладаніи языкомъ и стихомъ, нѣсколькихъ другихъ несомнѣнныхъ достоинствахъ — все-таки далеко не можетъ быть названъ писателемъ истинно оригинальнымъ, внесшимъ нѣчто существенно новое въ область французской комедіи. Его, и почти его одного, называютъ наслѣдникомъ Мольера, а знаменитый Вольтеръ такъ близко сопоставляетъ эти два имени, что замѣчаетъ: „тотъ, кто не ощущаетъ удовольствія въ сообществѣ Реньяра, не достоинъ преклоняться предъ Мольеромъ“. И въ томъ, и въ другомъ опредѣленіи и замѣчаніи много правды. Разница между авторомъ „Тартюфа“ и авторомъ „Игрока“ очень мѣтко указана Вольтеромъ: предъ первымъ мы преклоняемся съ изумленіемъ и высоко серьезнымъ чувствомъ, второй не вызываетъ почти ничего, кромѣ удовольствія — но удовольствія легкаго, забывающагося вскорѣ послѣ того, какъ оно испытано. А что касается до „наслѣдства“, то его можно принять въ этомъ случаѣ въ чисто буквальномъ смыслѣ: Реньяръ живетъ тѣмъ богатствомъ, которое оставилъ ему его духовный отецъ Мольеръ, и самъ, собственными трудами, не приобрѣтаетъ себѣ никакого новаго имущества. Тѣ же лица, тѣ же положенія, тѣ же мысли; иногда не только даже сюжеты, но и отдѣльныя Мольеровскія выраженія, воспроизводимыя почти буквально. Но о Мольеровской глубинѣ, высшей морали, взглядѣ на высшую задачу комическаго писателя—у Реньяра нѣтъ и помину; да онъ и не стремится къ этому, — ему весело, и онъ хочетъ, чтобы другіе веселились, слушая его. И въ этомъ отношеніи онъ, независимо отъ своей собственной натуры, истинный сынъ своего времени; онъ самъ изъ числа тѣхъ „равнодушныхъ

къ добру и злу“ дѣтей XVIII вѣка, тѣхъ легкихъ и философски беззаботныхъ насмѣшниковъ надъ всѣмъ, которые стали стусевываться во французскомъ обществѣ только тогда, когда Жанъ Жакъ Руссо энергично напомнилъ французамъ, что о серьезныхъ вещахъ надо говорить серьезно...

Если рядомъ съ Реньяромъ поставить Лесажа, автора знаменитаго романа „Хромой бѣсъ“ и одной только, но надѣлавшей въ свое время много шуму, комедіи, „Тюркаре“,—то этими двумя именами исчерпывается исторія движенія, начавшагося черезъ два десятилѣтія послѣ смерти Мольера. Сходятъ они со сцены — и опять печальный промежутокъ, опять пустота. Комедія нравовъ опять впадаетъ въ какое то старческое истощеніе силъ: „Въ продолженіе слишкомъ десяти лѣтъ не появляется ни одного мало-мальски замѣчательнаго произведенія. Нѣсколько пьесъ холодныхъ и написанныхъ съ строгимъ соблюденіемъ академическихъ правилъ, нѣсколько фарсовъ, больше забавныхъ, чѣмъ рисующихъ дѣйствительную жизнь, жалкія попытки новичковъ, пробующихъ свои слабыя силы на театральныхъ подмосткахъ — вотъ все, что мы встрѣчаемъ на страницахъ исторіи французской драматической литературы этого періода. Авторы, пишущіе для сцены, передѣлываютъ старыя комедіи съ ущербомъ для этихъ послѣднихъ; они съ усиленіемъ бредутъ по слѣдамъ своихъ предшественниковъ; ни у одного не хватаетъ силы или смѣлости быть оригинальнымъ“... И вотъ, среди этой пустыни, снова появляется писатель, не обладающій, правда, первостепеннымъ дарованіемъ, но, тѣмъ не менѣе, открывающій собою новый періодъ, во многихъ отношеніяхъ достойный слѣдовать за вѣкомъ Мольера. Это—Мариво, являющійся сегодня передъ вами въ двухъ изъ лучшихъ своихъ комедій: „Игра любви и случая“ „Le jeu de l'amour et du hasard“ и „Испытаніе“ „L'Épreuve“.

Мариво родился въ 1688 году и принадлежалъ къ довольно знатной фамиліи, изъ которой вышло нѣсколько высшихъ сановниковъ юридическаго міра. Проведя въ маленькомъ городкѣ Лиможѣ свои ранніе годы и получивъ прекрасное воспитаніе, онъ, молодымъ человѣкомъ, переѣхалъ въ Парижъ и тутъ сразу попалъ въ такъ называемые „литературные салоны“, игравшіе большую роль въ общественной жизни XVIII вѣка — и притомъ исключительно въ аристократическомъ кругѣ французскаго общества. Во главѣ ихъ стояли женщины; въ стѣнахъ этихъ салоновъ сообщалось все, что было выдающагося въ литературѣ, наукѣ, искусствѣ, собирались всѣ, такъ называемые beaux esprits, блиставшіе своимъ остроуміемъ, насмѣшли-

вымъ отношеніемъ къ тому, что въ другихъ слояхъ общества считалось непоколебимымъ и священнымъ, провозглашеніемъ тѣхъ идей, которыя въ XVIII вѣкѣ подготовляли для недалекаго будущаго великіе политическіе и общественные перевороты. Самые серьезные и глубокіе вопросы обсуждались въ этихъ салонахъ; но наряду съ этимъ, то же сообразно направленію вѣка, развивалась и господствовала крайняя фривольность, легкое отношеніе къ жизни, погоня за виѣшней аффектностью, преобладаніе ума и остроумія въ полный ущербъ чувству, та манерность, уродливыя крайности которой такъ чудесно осмѣялъ уже Мольеръ въ своихъ „*Précieuses Ridicules*“. Мариво, натура и воззрѣнія котораго вполне согласовались съ обѣими сторонами этой салонной жизни, почувствовалъ себя въ ней, какъ въ своей родной стихіи, и самъ сдѣлался въ ней любимымъ и желаннымъ гостемъ. Это и положило печать на всю его литературную дѣятельность, какъ драматурга; (говоримъ, какъ драматурга, ибо Мариво написалъ и нѣсколько романовъ). Если содержаніе его пьесъ берется не изъ жизни салоновъ, если въ нихъ дѣйствуютъ лица разныхъ сословій, начиная съ самаго высшаго и кончая крестьяниномъ, если многія изъ его дѣйствующихъ лицъ тѣ-же, которыхъ мы встрѣчаемъ въ старинныхъ комедіяхъ, тѣ-же ловкія субретки, плутоватые лакеи и т. п., то духъ, которымъ вѣетъ отъ всего этого, несомнѣнно новый, царившій въ этихъ пріютахъ ума, остроумія и фривольности, во всемъ этомъ французскомъ обществѣ XVIII вѣка. Тутъ одно изъ главныхъ правъ Мариво на ту оригинальность творчества, которою онъ въ высшей степени дорожилъ, предпочитая, по его собственнымъ словамъ, „скромно сидѣть на послѣдней скамьѣ въ маленькой компаніи оригинальныхъ (т. е. самостоятельныхъ) писателей, чѣмъ горделиво помѣщаться въ первомъ ряду среди многочисленнаго стада литературныхъ обезьянъ“. И дѣйствительно, точка зрѣнія, на которую онъ становится для изученія человѣческаго, и особенно, женскаго сердца, — а это главный предметъ его изученія — способъ его наблюденія и изображенія нравовъ этой эпохи, рамка въ которую онъ вставляетъ свои картины, — все это принадлежитъ исключительно ему. Тотъ кругъ, который онъ изображаетъ, ярко живетъ въ его созданіяхъ, — съ ихъ мыслями, чувствами, поступками, языкомъ; и это потому, что его природа, воспитаніе, привычки — все это дѣлало его удивительно способнымъ для такого изображенія. Безъ комедій Мариво мы ощущали-бы значительный пробѣлъ въ изученіи этой любопытной среды. Человѣка всѣхъ странъ и временъ, т. е.

того, который является въ созданіяхъ такихъ великихъ писателей, какъ Шекспиръ, Мольеръ, — у Мариво нѣтъ; современность-же въ той сферѣ, гдѣ онъ живетъ и которую онъ любитъ, обязана ему самымъ вѣрнымъ воспроизведеніемъ своей внутренней и внѣшней стороны.

Въ человѣческомъ сердцѣ, которое, какъ выше замѣчено, Мариво избралъ главнымъ предметомъ своего изученія и изображенія (въ чемъ тоже заключается новизна его драматическаго творчества, сравнительно съ прежними писателями, даже съ Мольеромъ) въ человѣческомъ сердцѣ онъ занимается почти исключительно однимъ чувствомъ—любовью. И здѣсь мы встрѣчаемся съ явленіемъ новымъ во французской драматической литературѣ. „У Мариво (говоритъ одинъ знаменитый французскій писатель) мы начинаемъ впервые (т. е. въ драмѣ) чувствовать истинное человѣческое сердце. Сквозь тысячи кокетливыхъ бездѣлокъ, разбросанныхъ по его пьесамъ, пробивается наружу нѣчто совершенно новое для того времени—серьезный анализъ любви“. Но Мариво и въ этомъ случаѣ не сходитъ съ своей почвы, не выходитъ изъ обычной сферы своихъ изображеній; его дѣйствующія лица любятъ такъ, какъ любила аристократическая молодежь парижскихъ салоновъ; въ любви этихъ дѣйствующихъ лицъ нѣтъ ничего бурнаго, мучительнаго, возвышающаго душу, глубоко проникающаго въ нее, нѣтъ никакихъ истинно драматическихъ уклоненій и усложненій. У него любовь такая-же, какъ то общество, въ которомъ она разыгрывается: изящная, легкая, остроумная, полная милаго кокетничанья, имѣющая даже видъ какой-то игры, всегда оканчивающейся бракомъ послѣ того, какъ оба—мужчина и женщина—убѣдились разными хитрыми приѣмами, что они дѣйствительно подходятъ другъ къ другу. Уже въ своей первой комедіи „*Surprise de l'amour*“, Мариво высказался со всѣми своими главными особенностями. Молодой человѣкъ Леліо, котораго обстоятельства разлучили съ женщиною, которая была ему дорога, поклялся никогда больше не любить; другое главное дѣйствующее лицо пьесы—молодая, красивая и богатая графиня, овдовѣла и тоже дала клятву никогда больше не выйти замужъ. Случай знакомитъ ихъ между собою, и они полюбили другъ друга. Но оба горды; оба поклялись сдержать слово, которое каждый изъ нихъ далъ самому себѣ. Какъ-же заставить ихъ нарушить это слово? Какъ привести къ развязкѣ, т. е. браку? Вотъ тутъ авторъ и пускаетъ въ ходъ *игру*—разные маневры, испытанія самихъ себя и другъ друга, всевозможные тонкіе и красивые узоры на этой канвѣ, полные граціозной легкости

и граціознаго остроумія, но вмѣстѣ съ тѣмъ обличающіе въ авторѣ большаго знатока тѣхъ, какъ самъ онъ выражается, „углковъ человѣческаго сердца, въ которыхъ любовь прячется, когда ей страшно выйти наружу“. Совершенно въ такомъ-же родѣ, но стоящая выше по исполненію—разыгрываемая сегодня комедія — „Игра любви и случая“. Принадлежащая къ лучшему обществу барышня Сильвія, готовясь принять назначаемаго ей жениха, котораго она до тѣхъ поръ въ глаза не видѣла, хочетъ испытать его чувство и для того принимаетъ на себя роль своей горничной; женихъ тоже хочетъ безъ стѣсненія изучить свою невѣсту и переодѣвается своимъ камердинеромъ. Но между ними зарождается любовь, и когда Сильвія открываетъ въ себѣ это чувство, ей становится страшно: вѣдь тотъ, кого она любитъ—лакей! И она клянется преодолѣть свое увлеченіе. Но вотъ ей открываютъ правду, а она счастлива, только ей хочется еще продолжать испытаніе, хочется удостовѣриться—на столько-ли ее любить Дорантъ, чтобы жениться на ней, оставаясь въ убѣжденіи, что она горничная. Испытаніе оканчивается счастливо; истинное чувство побѣждаетъ общественный предразсудокъ, который въ то время былъ особенно силенъ, да еще въ средѣ, гдѣ происходило дѣйствіе, и противъ котораго Мариво возсталъ однимъ изъ первыхъ во французской литературѣ. „Я тебя обожаю,—говоритъ Дорантъ Сильвіи—все еще думая, что она простая [субретка—и отношусь къ тебѣ съ полнымъ почтеніемъ; всякій санъ, всякое знатное происхожденіе, всякое богатство исчезаютъ передъ такою душой, какъ твоя. Мнѣ было-бы стыдно, если-бы моя гордость продолжала еще возставать противъ тебя, и отнынѣ моя рука и мое сердце принадлежать тебѣ...“. И въ этой пьесѣ, также какъ и въ предыдущей, какъ и въ „Испытаніи“, которое вы тоже увидите сегодня,—какъ и въ большинствѣ пьесъ Мариво—эта игра въ сердечныя „прятки“, ведется изящно, живо, остроумно, съ тѣмъ-же умѣніемъ автора проникать въ сердечныя „углки“ своихъ дѣйствующихъ лицъ... Могущественнымъ помощникомъ ему въ этомъ дѣлѣ, вѣрнѣе сказать—могущественнымъ орудіемъ служить его стиль, его языкъ, составляющій одну изъ самыхъ яркихъ чертъ его дарованія и сообщающій ему особенную оригинальность—оригинальность до такой степени рельефную, что этотъ стиль создалъ даже цѣлое направленіе въ литературѣ, получившее названіе *marivaudage* и которое—замѣтимъ кстати—оказало довольно вредное вліяніе вслѣдствіе злоупотребленія имъ со стороны бездарныхъ писателей. Изящество, быстрота, легкость, и рядомъ съ этимъ утончен-

ная манерность, какое-то аристократическое щегольство изысканностью выражений—вотъ отличительныя черты этого стиля, вотъ въ чемъ заключается пресловутый *мариводажъ*. И если одинаковымъ языкомъ говорятъ у него всѣ дѣйствующія лица, безъ различія сословій и образованія — то это опять потому, что Мариво ни на минуту не выходитъ изъ своей сферы, что такъ именно говорили въ тѣхъ салонахъ, яркимъ представителемъ которыхъ онъ является въ литературѣ.

Почти полтора столѣтія прошло со времени смерти Мариво, но лучшія его произведенія живутъ до сихъ поръ на французской сценѣ и смотрятся съ такимъ удовольствіемъ, какъ будто они были написаны въ наше время. Мало того: Мариво находитъ себѣ въ XIX столѣтіи даже такого ученика и послѣдователя, какъ высокоталантливый поэтъ Альфредъ Мюссе, легкія комедіи котораго, полныя тонкаго ума и тонкаго изящества, блестящія по своему „діалогу“ такъ часто напоминаютъ „мариводажъ“ его предшественника въ этой области. Исторія французской литературы, перечисляя тѣхъ немногихъ писателей, которые составляютъ украшеніе и гордость ея драматической области, не затрудняется ставить имя Мариво послѣ такихъ именъ, какъ Корнель, Расинъ, Мольеръ. Эта цѣнность произведеній—въ свое время и эта свѣжесть и живучесть въ вѣка послѣдующіе, суть конечно самыя прочныя ручательства за достоинство созданій и даютъ ему право на серьезное вниманіе и уваженіе просвѣщеннаго человека.

II. Вейнбергъ.



О РАСИНѢ.

По поводу возобновеніи у насъ „Андромахи“ и „Супляхъ“.

М. Г. Вы конечно не ожидаете лекціи о псевдоклассицизмѣ по поводу Расина? Въ чемъ заключаются особенности и недостатки, главнымъ образомъ недостатки ложно-классической трагедіи во Франціи XVIII вѣка—это мы всѣ хорошо знаемъ по учебникамъ словесности; слишкомъ хорошо знаемъ, такъ что пожалуй за выученными уроками о ложномъ классицизмѣ, который признанъ предосудительнымъ, не вполне понимаемъ за что же собственно сами то французы цѣнятъ своихъ выдающихся писателей данной эпохи? почему они считаютъ Корнеля, Расина, Буало, наряду съ Мольеромъ и Лафонтеномъ, не ложными, а настоящими классиками, т. е. образцовыми первоклассными писателями, составляющими славу и гордость націи, удовлетворяющими по нынѣ вкусу и духовнымъ потребностямъ французовъ, писателями общенародными, несмотря на всѣ перемѣны, происшедшія въ пониманіи задачъ и пріемовъ художественнаго творчества? Конечно, французскій классицизмъ подвергался не разъ критикѣ и осужденію и у себя на родинѣ, и даже какъ разъ въ то время, когда его господство за границей, между прочимъ и у насъ, въ прошломъ вѣкѣ, было наиболее сильно. Но несмотря на смѣну литературныхъ школъ, несмотря на рѣзкія нападки на устарѣвшія „правила“ классическаго искусства, культъ классиковъ во Франціи устоялъ болѣе двухъ сотъ лѣтъ: каждую четверть вѣка къ нимъ неизмѣнно возвращались, цѣня ихъ съ новой стороны, а за послѣднія тридцать, сорокъ лѣтъ—наиболѣе выдающіеся критики,—отъ Тана до Брюнетьера, Фаге и Жюль Леметра включительно,—создали ему прочный фундаментъ.

У насъ же, съ тѣхъ поръ, какъ по почину нѣмцевъ, пошли, такъ сказать, походомъ на французскій классицизмъ — написано и наговорено противъ него очень много. Мы оказались ограждены отъ непосредственной оцѣнки французскаго классическаго театра какъ бы цѣлымъ частоколомъ критическихъ замѣчаній, а-пріорныхъ осужденій этого искусства. Непріятно чувствовать себя за оградой. Но когда мы выглянемъ за нее — насъ порою ожидаютъ пріятные сюрпризы: мы открываемъ, что иногда то, отчего мы заслонялись, представляется въ иномъ видѣ, чѣмъ мы думали: такія открытія у насъ дѣлались не разъ, и мы должны помнить, что въ числѣ сторонниковъ французской классической трагедіи выступалъ у насъ такой крупный и независимый писатель, какъ Герценъ. Онъ самъ рассказываетъ, какъ въ Парижѣ онъ впервые оцѣнилъ Расина, не смотря на то, что воспитанъ былъ на нѣмецкой эстетикѣ, которая убѣдила его съ дѣтства, что настоящаго искусства во Франціи никогда не было; что онъ заранѣе расположенъ былъ — „смотреть съ высока на челоуѣка трехъ аристотелевскихъ единствъ, на челоуѣка, говорящаго Vous и Madame устами гомеровскихъ богатырей. Но увидѣвъ Расина дома, Расина съ Рашелью — онъ научился понимать его“. „Входя въ театръ смотреть Расина — вы должны знать, писалъ Герценъ, что съ тѣмъ вмѣстѣ вы входите въ иной міръ, имѣющій свои предѣлы, свою ограниченность, но имѣющій и свою силу, свою энергію и высокое изящество въ своихъ предѣлахъ. Какое право вы имѣете судить художественное произведеніе внѣ его собственной почвы, даже внѣ исторической національной почвы?“. „Верите писателя такимъ, чтобы онъ далъ то, что онъ хочетъ дать, и Расинъ даетъ много прекраснаго, хотя и не удовлетворяетъ всему, чего жаждетъ ваша душа“. Но Герценъ справедливо напоминаетъ, что, вообще, такого полного всецѣлаго удовлетворенія мы нигдѣ не можемъ получить, ни въ какихъ шедеврахъ искусства.

Итакъ поэта нужно брать такимъ, чтобы получить отъ него то, что онъ хотѣлъ дать и судить объ немъ съ точки зрѣнія исторической и національной. Но что открыло глаза самому Герцену на значеніе Расина? Историческія комментаріи? тщательное изученіе эпохи Людовика XIV? знакомство съ національнымъ складомъ ума французовъ, разсужденія по исторической поэтикѣ? Отнюдѣ нѣтъ, или въ очень малой степени. Объяснила ему геніальнаго писателя — великая актриса, Рашель. Такова сила таланта, что онъ захватываетъ непосредственно. Герценъ увидѣлъ Рашель,

увидѣлъ ее въ родной обстановкѣ и онъ понялъ Расина, „открылъ“ его. Припомнимъ, что Рашель обновила классическій репертуаръ въ самый разгаръ романтизма; припомнимъ также, что періодъ ея наибольшей славы относится къ 40-мъ и 50-мъ годамъ, когда реалистическое направленіе открыло новые пути творчеству. И несмотря на то, что критика единогласно осуждала приемы французскаго классическаго искусства, что прежніе боги казались поверженными въ прахъ—подъ эгидой гениальной актрисы старые шедевры развѣнчанныхъ корифеевъ литературы былой эпохи вызвали восторгъ всего образованнаго міра — стараго и новаго свѣта. Да, Рашель упразднила необходимость комментарій: въ ея исполненіи бывшее искусство ожило и возможность такого воскресенія указало, что въ немъ есть элементы вѣчнаго, неувдаемаго... У насъ теперь нѣтъ Рашели; но то, что она сѣмѣла возсоздать силою своего таланта, осталось въ сознаніи ея преемниковъ и преемницъ. Между ними были и есть, конечно, крупныя дарованія: есть Сара Бернаръ, г-жи Барта, Тессандье, Сегонъ-Веберъ и другія, выступавшія въ классическомъ репертуарѣ съ тѣмъ или другимъ успѣхомъ.

Называю лишь женщинъ, ибо театръ Расина почти исключительно выдвинулъ женскія роли; мужчины, кромѣ Ореста въ Андромакѣ,—быть можетъ еще Нерона въ „Британикѣ“, отодвинуты на второй планъ. Это, между прочимъ, одна изъ отличительныхъ чертъ именно трагедій Расина, выступившаго послѣ Корнеля, у котораго мужскіе героическіе характеры преобладаютъ. Но оставимъ пока вопросъ объ исполненіи и исполнителяхъ. Послѣдуемъ совѣту Герцена и спросимъ себя—что же хотѣлъ дать въ своихъ пьесахъ Расинъ, что онъ былъ за человѣкъ? Духовный обликъ его выясняется изъ ряда неожиданныхъ контрастовъ и рѣзкихъ переизмѣненій во внѣшнихъ и внутреннихъ условіяхъ жизни этой кипучей, страстной натуры, которая не разъ переходила отъ одной крайности къ другой. Отрочество, проведенное въ монастырѣ, въ строгой школѣ лисенистовъ Поръ-Рояля; серьезныя научныя занятія древними классиками, и рядомъ съ этимъ призывъ къ подвижничеству, къ борьбѣ за правую вѣру, при нѣкоторой сектантской окраскѣ, противъ лжи и неискренности свѣта и формальной церковности. Затѣмъ неожиданное увлеченіе свѣтской жизнью: Расинъ сходится съ актерами и чувствуетъ призваніе къ театру. Онъ наканунѣ посвященія въ духовный санъ, но не получаетъ обѣщаннаго прихода и отдается разгульной жизни. Онъ ссорится со своими бывшими

учителями, сыплеть противъ нихъ сарказмами; увлекается актрисами, съ которыми переживаетъ періодъ бурной любви; получаетъ доступъ ко двору: послѣ нѣсколькихъ неудачъ признанъ первокласснымъ драматическимъ писателемъ. Съ нимъ дружатъ Мольеръ и Лафонтэнъ; привѣтствуетъ его и наставляетъ Буало, и старикъ Корнель долженъ сложить оружіе передъ своимъ младшимъ, но болѣе удачнымъ соперникомъ. У Расина въ тоже время оказывается много враговъ: его каждая новая пьеса подвергается систематическому преслѣдованію. Противъ него составляются заговоры, во главѣ которыхъ выступаютъ герцогини и маркизы. Авторъ торжествуетъ, но не безъ боя. Онъ далеко не добръ съ противниками и даже съ бывшими друзьями: размолвка съ Мольеромъ, изъ за соперничества двухъ театровъ, не дѣлаетъ ему чести. Сильный, независимый талантъ, пролагающій новые пути, не разъ озадачивающій современниковъ, пользующійся особымъ покровительствомъ короля, волновавшій весь Парижъ своими пьесами, Расинъ вдругъ почувствовалъ отвращеніе къ своему образу жизни и даже къ своему искусству. Онъ отрекается отъ него, онъ считаетъ его пагубнымъ; онъ хочетъ обратиться къ истинѣ, къ спасенію, уйти въ духовную жизнь. Но вмѣсто поступленія въ монастырь онъ женится и замыкается въ тѣсный кругъ семьи. Проходятъ двадцать лѣтъ тихой семейной жизни: Расинъ становится отцомъ многочисленнаго потомства; онъ обособился отъ двора, сохранивъ лишь званіе королевскаго исторіографа; онъ ведетъ строгій образъ жизни, искупая грѣхи прошлого, отворачиваясь отъ прежнихъ соблазновъ, осуждая свою прежнюю дѣятельность и, какъ сообщаетъ его сынъ, подаетъ королю записку о народныхъ бѣдствіяхъ. Передъ концомъ онъ создалъ еще два шедевра, но въ другомъ родѣ: релігозная драма „Говелія“ является вѣнцомъ его поэтической славы, но встрѣтившимъ надлежащую оцѣнку лишь четверть вѣка послѣ смерти автора.

Что можемъ мы ожидать отъ писателя, внутренняя жизнь котораго шла такими скачками, отъ человѣка съ такой страстной натурой, которая его самого увлекала въ столь противоположныя стороны? Очевидно, прежде всего и главнымъ образомъ—изображеніе человѣческихъ страстей, анализъ страсти съ ея роковыми послѣдствіями, ея борьбой съ иными духовными свойствами человѣческой натуры. И Расинъ является по преимуществу поэтомъ страсти, въ ея различныхъ проявленіяхъ, страсти нѣжной и страсти бурной, неудержимой: любовь, честолюбіе, гордость; любовь и

ревность, любовь и смиреніе, любовь и безуміе: — около этихъ темъ вращается почти весь театръ Расина, поэта-психолога въ тѣсномъ смыслѣ слова. Какимъ условностямъ своего времени и своей среды долженъ былъ подчиняться Расинъ, когда онъ создавалъ свои произведенія? Они болѣе или менѣе общеизвѣстны: онъ писалъ для избраннаго, аристократическаго общества, которое гордилось утонченностью образа жизни, изысканностью свѣтскихъ отношеній, чуткостью и даже большой изощренностью въ вопросахъ личныхъ чувствъ. Театръ имѣлъ въ то время особо выдающееся значеніе. Онъ былъ главнымъ поприщемъ литературной дѣятельности, и драма—хотя и при оригинальныхъ условіяхъ сцены, безъ боковыхъ декораций, съ рядами креселъ на подмосткахъ для избранной публики, между которой актерамъ приходилось выступать, — драма, которая въ сущности сводилась къ поэму въ діалогической формѣ,—признана высшимъ родомъ литературы. Правило о трехъ единствахъ соответствовало условіямъ сцены. Расинъ освоился съ ними и перенесъ главный интересъ зрѣлища изъ внѣшнихъ обстоятельствъ въ глубь души: вмѣсто изображенія чрезвычайныхъ событій и необыкновенныхъ происшествій, вмѣсто приподнятаго героизма трагедій Корнеля, онъ представилъ анализъ чувствъ при крайне несложныхъ, общежитейскихъ условіяхъ и довольно обыденныхъ обстоятельствахъ. Мы можемъ въ этомъ убѣдиться сейчасъ, на разборѣ той пьесы, которая, хотя и не полностью, будетъ разыграна передъ нами, на „Андромахѣ“, являющейся первой значительной трагедіей Расина и его первымъ триумфомъ. И прежде всего на время забудемъ Гомера, Еврипида, Вергилія и мифы классической древности, изъ которыхъ заимствована фабула трагедіи: мы увидимъ какъ Расинъ къ ней подошелъ. Основной темой его пьесы служить вопросъ чисто психологическій на мотивъ извѣстнаго стихотворенія Гейне: то старая сказка, но вѣчно новая, обновляющаяся. Юноша любитъ дѣвушку, но она любитъ другого; тотъ другой влюбленъ опять таки въ другую, но влюбленъ безнадежно — въ женщину, которая не можетъ его любить. Вотъ завязка и отсюда всѣ перипетіи драмы, въ зависимости отъ индивидуальныхъ характеровъ, какъ въ „Перепискѣ“ Тургенева. Теперь назовемъте перваго юношу — Орестомъ, предметъ его страсти—Герміоной; пусть она помолвлена за человѣка, котораго она страстно любитъ, не встрѣчая взаимности: тотъ человѣкъ—Пирръ, который на ней долженъ жениться лишь по политическимъ соображеніямъ, но готовъ подъ любымъ предлогомъ, отказаться отъ своей невѣсты, такъ

какъ онъ любитъ другую женщину, вдову героя, глубоконесчастную, но обаятельную въ своемъ горѣ, развѣнченную, плѣнную царицу—Андромаху. Для того, чтобы конфликтъ задуманныхъ отношеній могъ быть разрѣшенъ на чисто психологической почвѣ, внѣ случайностей бытовыхъ условій жизни, для того, чтобы прослѣдить чувства сами по себѣ, выяснить—какой ихъ нормальный, общій ходъ,—нужно перенести дѣйствіе въ отвлеченный, фантастическій мѣръ, чтобы ничто не стѣсняло анализа страстей при общемъ, нѣсколько схематическомъ ихъ изображеніи. Миѳы классической древности удобный матеріалъ для такого поэтического творчества. Къ тому-же они считались общеизвѣстными во Франціи XVIII вѣка: при выборѣ всѣмъ знакомой фабулы, можно миновать цѣлый рядъ подробностей, миновать предварительную характеристику лицъ и отношеній; можно сосредоточить вниманіе зрителей на моментѣ кризиса, сразу войти въ суть дѣла. Разработка сюжета должна принадлежать новому поэту, согласно его способности чувствовать и понимать страсть. Но такъ какъ этотъ новый поэтъ имѣетъ въ виду лишь отвлеченное изображеніе чувствъ и страстей, спеціальныя вопросы исторической археологіи его мало занимаютъ: онъ заимствуетъ изъ преданія имена и ситуацію; въ остальномъ онъ считаетъ себя свободнымъ и вдохновляется пережитымъ и ему близкимъ. Такъ поступилъ и Расинъ: общія очертанія сюжета и имена принадлежатъ античной традиціи, но онъ выбралъ изъ нея лишь то, что соотвѣтствовало его цѣлямъ. Образъ Андромахи, жены Гектора, въ поэмѣ Гомера вполне отвѣчалъ идеалу любящей, вѣрной жены, и нѣжной, самоотверженной матери. Нужно было увѣковѣчить этотъ образъ. По древне-греческимъ преданіямъ, у Еврипида, послѣдующая судьба Андромахи представляетъ грустную картину плѣнной рабыни, лишенной самостоятельной воли. Это не подходило къ замыслу Расина: для него духовное достоинство человека, его нравственная независимость—исходный пунктъ анализа душевныхъ свойствъ. Расинъ измѣняетъ очертанія легенды; онъ заставляетъ Андромаху, даже въ плѣну у Пирра, сохранить свою самостоятельность; она спасла своего единственного сына, рожденного отъ Гектора, и не имѣетъ больше дѣтей; Пирръ домогается ея расположенія—но тщетно. Андромаха не можетъ полюбить убійцу ея мужа, губителя ея родины. Тогда начинается рядъ испытаній: уважая достоинство женщины въ Андромакѣ, Пирръ, подъ импульсомъ страсти, все-же пытается ее склонить хотя-бы посторонними соображеніями: онъ царь, могущественъ, и судьба

ея сына въ его рукахъ. Греки требуютъ его казни: отъ Пирра зависитъ, выдать его, или спасти. Андромаха это знаетъ: дрожа за сына, она боится оскорбить или разгнѣвать Пирра слишкомъ суровымъ отказомъ; она должна дорожить его расположеніемъ, рада была-бы заручиться его дружбой: но дружба вмѣсто любви—какой ненадежный, хотя и обычный пріемъ отклонить чувство, на которое не можешь отвѣчать взаимностью. Въ то время какъ Пирръ пускаетъ въ ходъ всѣ средства, чтобы расположить къ себѣ Андромаху, Орестъ также безнадежно добивается любви Герміоны, дочери Менелая и Элены. Онъ пріѣхалъ къ Пирру посломъ отъ грековъ съ требованіемъ выдачи Астіанакса, и въ то-же время со смутной надеждой, въ виду размолвки между Герміоной и Пирромъ, расположить къ себѣ сердце отвергнутой невѣсты. Послѣдняя дѣйствительно начинаетъ колебаться: вѣдь Орестъ доблестенъ: онъ умѣетъ любить, даже безъ взаимности. Быть можетъ онъ сумѣетъ со временемъ вызвать и въ ней чувство къ нему? Между нимъ и Герміоной нѣтъ тѣхъ ужасныхъ воспоминаній, которыя отвращаютъ Андромаху отъ Пирра. Но сердце не внимлетъ голосу благоразумія, да у Герміоны и не такой характеръ, чтобы пассивно перенести сердечное разочарованіе: она надменна, ревнива и мстительна. Расинъ умѣло отбѣнилъ контрастъ двухъ женскихъ характеровъ, Андромахи и Герміоны, и затѣмъ распутываетъ узелъ сложныхъ и тонкихъ отношеній, постепенно усиливая драматизмъ конфликта: страсть затягиваетъ, увлекаетъ человѣка до полного забвенія себя и приводитъ къ трагической развязкѣ, въ которой три жертвы: убить Пирръ, Герміона сама себя лишаетъ жизни, Орестъ сходитъ съ ума; уцѣлѣла только Андромаха, которая въ сущности одна стояла въ сторонѣ отъ любовныхъ увлеченій.

Поставимъ-ли мы въ упрекъ Расину, что, выполняя свой собственный замыселъ, онъ измѣнилъ очертанія античной легенды, создалъ новыя отношенія, облагородилъ характеръ Пирра, вложилъ въ уста Ореста куртуазныя рѣчи, согласно нравамъ своей эпохи, словомъ далъ большіе поводы критиковать его пьесу съ точки зрѣнія исторической вѣрности изображенія? Эта критика началась рано. Уже современники Расина ополчились противъ него. Развѣ это трагедія, развѣ это герои древности, развѣ это исторія? посыпались возгласы. Сюблуньи пародируетъ сюжетъ „Андромахи“, написавъ на нее комедію, подъ заглавіемъ „Безумная перебранка“ (*La folle querelle*). Мѣсто дѣйствія перенесено во Францію; вмѣсто Ореста, Герміоны и Пирра выступаютъ: Эрастъ, Гортензія, Лизандръ; трагедія обращена въ

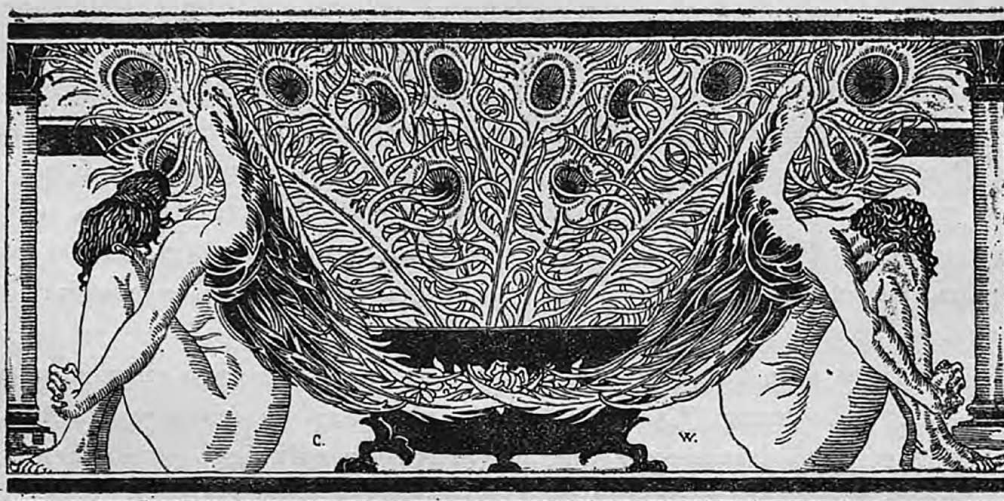
комедію; дѣйствующія лица, какъ-бы по обмолвкѣ, называютъ Грецію Франціей и обратно. Напримѣръ Эрасть замѣчаетъ объ Улиссѣ, что это былъ „le plus fin diable qui fut en France!“ Его поправляютъ,—т. е. въ Греціи. „Греція или Франція не все-ли равно?“ восклицаетъ Эрасть. Отношенія, созданныя Расиномъ, между Орестомъ, Герміоной, Пирромъ и Андромахой, представлены въ такомъ видѣ, что Эрасть, женихъ Гортензіи, которая любитъ Лизандра, по ошибкѣ похищаетъ какую-то вдовушку, комично-сентиментальную; но все устранивается къ взаимному благополучію, такъ какъ вдовушка богата, а Эрасть—въ долгу, какъ въ шелку. Выспучивать все можно. Единственно справедливый упрекъ, выставленный уже современниками Расина, тотъ, что его драма псевдо-историческая. Но въ этомъ недостаткѣ источникъ ея достоинствъ. „Расинъ, по замѣчанію Гейне, былъ первый поэтъ *новаго* времени... Въ немъ пробуждаются *новыя* чувства“, т. е. такія чувства, которыя были неизвѣстны не только въ средніе вѣка, но во многомъ—чужды и классической древности. Онъ выдвинулъ на первый планъ достоинство человѣка, достоинство женщины, которая и въ Греціи не пользовалась самостоятельными правами. Его міръ—идеальный міръ поэзіи, въ которомъ дѣйствительность современная и прошлая, преобразована согласно требованіямъ высшей правды сердца. Поэтому, если его герои не представляются древними греками, то они не являются и только французами опредѣленной исторической эпохи. Когда въ нашемъ вѣкѣ измѣнилась точка зрѣнія критики, когда додумались, что къ произведеніямъ поэтовъ нельзя примѣнять требованій археологической документальности, Ипполитъ Тэнъ выдвинулъ новый критерій—историческаго значенія писателя для оцѣнки его времени. Однако и Тэнъ долженъ былъ признать, что вѣрнымъ изображеніемъ современныхъ ему нравовъ не исчерпывается значеніе Расина. И прежде всего драма Расина не можетъ быть названа псевдо-классической, ибо она все-же прекрасна сама по себѣ и заключается, если не спеціально археологическую, то общую правду, вѣрное изображеніе душевныхъ движеній и перипетій страсти. А псевдо-историческими являются въ большей или меньшей степени почти всѣ произведенія съ сюжетами, заимствованными изъ исторіи. Расинъ, какъ Шекспиръ или Шиллеръ, произвольно вдохновлялись дѣйствительностью, которая служитъ наиболѣе существеннымъ источникомъ творчества. Но и эта дѣйствительность переработана поэтами въ обобщенной формѣ „отвлеченныхъ реальностей“; такова современная точка зрѣнія и на театр Расина. Ста-

новлсь на нее, мы можем примириться съ условностью псевдо-исторической обстановки дѣйствія, оцѣнивая произведенія поэта, съ ихъ внутренней, психологической стороны, какъ правдиво очерченныхъ характеровъ въ средѣ нравственно-развитаго и цивилизованнаго общества. И большаго отъ Расина мы требовать не вправѣ, и можемъ спокойно любоваться тѣмъ, что онъ далъ и что хотѣлъ дать, можемъ признать въ немъ поборника, если не фактической правды исторіи, то нѣкоторыхъ идеальныхъ сторонъ античнаго искусства, которыя онъ воспринялъ и развилъ по своему.

Два слова еще по поводу второй пьесы сегодняшняго спектакля, комедіи—„Les Plaideurs“ (Сутяги). Расинъ написалъ ее непосредственно за Андромахой. Какъ полагають, она задумана подъ вліяніемъ раздраженія въ затѣянномъ Расиномъ процессѣ за отобранный у него приходъ, когда онъ еще собирался быть священникомъ. Являясь въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ создателемъ психологической драмы, Расинъ обладалъ и сатирическимъ талантомъ, который изрѣдка проскальзываетъ и въ его трагедіяхъ. Но только разъ онъ далъ ему полную волю и переложилъ на французскіе нравы комедію Аристофана „Осы“. Такъ возникъ фарсъ о „сутягахъ“. Мы знаемъ, что по правиламъ французской трагедіи сочетаніе комическаго и серьезнаго не допускалось въ одной пьесѣ: насъ теперь этотъ риторизмъ не удовлетворяетъ и мы охотно вспоминаемъ, что въ жизни чередуются смѣхъ и слезы. Этой смѣнѣ настроеній отвѣчаетъ комбинація двухъ пьесъ того-же автора, которыя будутъ сейчасъ передъ нами разыграны: „проливъ слезу“ надъ судьбой несчастной Андромахи и еще болѣе несчастныхъ Ореста, Пирра и Герміоны, гибнущихъ отъ роковыхъ послѣдствій „страсти нѣжной“, которая ими овладѣла, мы можемъ вслѣдъ затѣмъ отдаться смѣху веселой, хотя обличительной по замыслу, шутки, по поводу тоже въ своемъ родѣ „роковыхъ“ непріятностей, до которыхъ довела страсть иного рода, страсть къ сутяжничеству г-на *Шикано* и графиню *Де-Пенбешъ*...

Θ. Баниюшковъ.





ЕКАТЕРИНА НИКОЛАЕВНА ВАСИЛЬЕВА ВЪ ОЦѢНКѢ СВОИХЪ БЛИЖАЙШИХЪ СОВРЕМЕННИКОВЪ.

(По поводу 75-лѣтія ея рожденія).

Екатерина Николаевна Васильева-Лаврова родилась 16 Августа 1826 г. Отецъ ея Николай Васильевичъ происходилъ изъ купеческаго званія и до своего поступленія на сцену торговалъ лѣсомъ. Это былъ крупный талантъ самородокъ. Онъ славился не только какъ превосходный пѣвецъ, но и какъ выдающійся актеръ, съ большимъ успѣхомъ исполнявшій первыя роли въ трагедіяхъ и драмахъ. Николай Васильевичъ былъ женатъ на пѣвицѣ Дарьѣ Матвѣевнѣ Окуневоѣ, родной сестрѣ извѣстной артистки А. М. Сабуровой, вскорѣ послѣ своего замужества оставившей сцену. Десяти лѣтъ отъ роду Екатерина Николаевна была помѣщена въ модный пансіонъ того времени Г-жи Дебошъ. Лавровъ и слышать не хотѣлъ, чтобы его дѣти (у него было еще три сына) посвятили себя сценическому искусству; но судьба распорядилась иначе. Всѣ они пошли по стопамъ отца и отдались театру, хотя только одной Екатеринѣ Николаевнѣ достался счастливый удѣлъ продолжить славу своего отца на Московской сценѣ. Въ 1840 году Николая Васильевича не стало. Послѣ его смерти Екатерина Николаевна жила нѣкоторое время въ Москвѣ съ матерью и братьями, а затѣмъ, для окончательнаго образованія, была отправлена въ Петербургъ въ пансіонъ Г-жи Этеръ. По возвращеніи оттуда въ Москву, въ Январѣ



Екатерина Николаевна Васильева.

1843 года, она блистательно выдержала, предложенное ей испытаніе въ Театральномъ Училищѣ, выступивъ въ роли Параши-Сибирячки, въ сценахъ изъ пьесы того-же названія Н. А. Полеваго и въ роли Кетля (лучшей роли Н. В. Рѣпиной). Екатерина Николаевна тотчасъ-же послѣ этого испытанія былъ назначенъ дебютъ въ Маломъ театрѣ, который долженъ былъ состояться на Оминой недѣлѣ, но на первой недѣлѣ великаго поста Екатерина Николаевна лишилась матери и, оставшись круглой сиротой, она была временно помѣщена въ Театральное Училище, а дебютъ отложенъ по случаю траура, на шесть недѣль и состоялся лишь 20 Мал 1845 года. Онъ прошелъ съ полнѣйшимъ успѣхомъ. Екатерина Николаевна выступила въ первый разъ на сценѣ Малаго театра въ комедіи, передѣланной съ французскаго „Дѣвица-отшельница“, въ роли Габріэль и была восторженно принята публикою. Затѣмъ Екатерина Николаевна съ неменьшимъ успѣхомъ играла въ драмѣ „Эстелла“, въ комедіяхъ „Мачиха и Пачерица“, „Мальвидна“ или „Урокъ богатымъ кокеткамъ“ и въ трагедіи „Коварство и любовь“, роль Луизы (Фердинанда едва-ли не послѣдній разъ въ этомъ спектаклѣ игралъ П. С. Мочаловъ ¹⁾). Но не смотря на завидный успѣхъ, который выпалъ на долю дебютантки, молодая артистка вскорѣ должна была покинуть сцену Малаго театра: понесенная ею тяжелая утрата и неизбежное волненіе при дебютахъ сильно повліяли на ея здоровье, и Екатерина Николаевна по совѣту врачей, не только должна была переменить климатъ, но на нѣкоторое время даже совсѣмъ оставить сцену. Дирекція прикомандировала ее къ Петербургскому Театральному Училищу, о пребываніи въ которомъ А. П. Толченъ разсказываетъ слѣдующее: „прикомандированная къ намъ въ Училище для усовершенствованія Е. Н. Лаврова не обладала особенною красотою, но умѣла очень хорошо пользоваться тѣми средствами, какими наградила ее природа. Сверстницы ея по школѣ находили манеры Лавровой жеманными. Онѣ говорили: „О, Катя Лаврова прехитрая“, Театральные мудрецы отзывались о ней, какъ о дѣвушкѣ „себѣ на умъ“. Театральная молодежь любила наблюдать за ней изъ креселъ, когда она, какъ зрительница, сидѣла въ ложѣ, въ числѣ другихъ воспитанницъ, чувствуя себя подъ наблюденіемъ, пускала въ ходъ всѣ ресурсы невиннаго кокетства: И сидѣла-то она, и говорила съ подругами она и бинокль наводила на публику какъ-

¹⁾ Впоследствии эта роль перешла къ молодому актеру Самарину, а Мочаловъ занималъ въ той же пьесѣ роль Милера.

то особенно кокетливо, съ какою-то меланхолической томностью, которая чрезвычайно шла къ ея фигурѣ. Многіе изъ обычныхъ посѣтителей театра, не имѣвшіе случая перекинуться съ ней хотя-бы однимъ словомъ, были тѣмъ не менѣе влюблены въ нее по уши и, когда она выѣзжала въ циркъ на своемъ статномъ конѣ „Джальма“, встрѣчала ее залпомъ аплодисментовъ“... Надо замѣтить, что Петербургъ того времени такъ пристрастился къ акробатическимъ представленіямъ, что публики въ немъ ежедневно хватало на два постоянныхъ цирка—итальянца Гверо и француза Лежара. Огромный циркъ Гверо помѣщался тамъ, гдѣ теперь Мариинскій театръ, и, благодаря подбору молодыхъ красивыхъ наѣздницъ, сводилъ съ ума золотую молодежь. Въ составъ труппы Гверо входили такія выдающіеся наѣздницы, какъ Маргарита Ореннато, Пальмира Анато (впослѣдствіи жена извѣстнаго пѣвца Сѣтова), Камилла Леру, Луиза Лотеръ, Елена Кремцова, Леопольдина Лезинская, Каролина Чинизелли. Изъ мужскаго персонала особенно выдавались наѣздникъ Чинизелли, замѣчательный клоунъ Віоль, его ученикъ, хорошенькій мальчикъ Пачифило, акробатъ Кренсъ, который затянувшись въ шкуру Орангъ-Утанга, въ пантомимѣ „Жако, бразильская обезьяна“ ловко представлялъ всѣ ужимки этого четверорукаго животного, въ чемъ соперничалъ съ нимъ также и воспитанникъ театральнаго училища, впослѣдствіи извѣстный танцовщикъ П. Т. Стуколкинъ, о чемъ онъ рассказываетъ въ своихъ воспоминаніяхъ въ журналѣ „Артистъ“. Съ появленіемъ въ Петербургѣ цирка Лежара на площади близъ Александринскаго театра постоянные посѣтители цирка раздѣлились на двѣ партіи: Гверистовъ и Лежаристовъ, но тѣмъ не менѣе преимущество осталось за Гверо, несмотря на то, что въ труппѣ Лежара была красавица Лора Басенъ (вышедшая замужъ за извѣстнаго богача Новосильцева) и что онъ обставлялъ свои представленія съ удивительною роскошью и, какъ новость, показавъ лошадей, наѣздницъ и наѣздниковъ высшей школы, молодость и красота наѣздниковъ и наѣздницъ цирка Гверо брала свое. Петербургъ въ то время былъ настолько одержимъ циркоманіей и наѣздничествомъ, что даже и дирекція Императорскихъ театровъ, поддавшись этому увлеченію, приобрѣла въ свое вѣдѣніе циркъ Гверо и стала давать тамъ конныя представленія, въ которыхъ не разъ участвовали воспитанники и воспитанницы театральной школы и двѣ изъ нихъ, Федорова и Натарова, спеціально посвятили себя этому искусству, пользуясь большимъ успѣхомъ, какъ лихія и смѣлыя наѣздницы. Однако увлеченіе цир-

комъ въ обществѣ продолжалось не долго. Публика охладѣла къ акробатическимъ представленіямъ. Сначала закрылся циркъ Лежара, потомъ циркъ, бывшій Гверо. Лора Басень перешла на сцену Михайловскаго театра, А. П. Натарова и Оедорова вошли въ составъ труппы Александринскаго театра. Самый циркъ былъ обращенъ Императорскою Дирекціей въ театръ, въ коемъ давались пьесы по преимуществу изъ военной Кавказской жизни.

Здоровье Екатерины Николаевны настолько поправилось, что ей былъ данъ осенью 1846 года дебютъ на сценѣ Александринскаго театра. Она дебютировала въ нѣмецкой комедіи „Мирондолина“ или „Сѣдина въ бороду“, передѣланной изъ пьесы Гальдони „Трактирщица“, въ роли Мирондолины, швейцарской трактирщицы, кокетки по природѣ съ примѣсью вычитаннаго сентиментализма при нѣкоторой дозѣ прямодушія. Природныя средства, по словамъ критиковъ Екатерины Николаевны, и усвоенныя ею достоинства и недостатки нашли въ этой роли для себя весьма полезное примѣненіе. „При правильно выработанной дикціи, — пишетъ одинъ изъ ея рецензентовъ, — особеннымъ качествомъ въ игрѣ Лавровой былъ умъ, сквозившій въ каждомъ произнесенномъ ею, словѣ“. Успѣхъ дебютантки былъ полный. Много помогъ ему также Сосницкій: роль Вальдорфа была одной изъ его любимыхъ ролей, и онъ передавалъ ее въ совершенствѣ. Сосницкій руководилъ репетиціями этого спектакля и давалъ много указаній дебютанткѣ, несомнѣнно принесшихъ ей пользу. Послѣ Мирондолины Екатерина Николаевна съ успѣхомъ сыграла роль молодой кокетки Карпинской въ пьесѣ „Полюбовный раздѣлъ“, и Габріэли въ водевилѣ „Дѣвица—итпельница“. Очень удалась ей также роль Елены въ драмѣ, переведенной съ французскаго Яфимовичемъ, „Вертеръ и Шарлотта“. Въ этой пьесѣ ей пришлось играть въ первый разъ съ Вѣрою Самойловой, бывшей въ это время въ апогеѣ своей славы. По словамъ критиковъ Е. Н. вышла изъ опаснаго состязанія съ честью. Казалось, что положеніе Лавровой на сценѣ Александринскаго театра упрочено и что драматическая труппа въ лицѣ ея пріобрѣла новаго талантливаго сочлена, но вышло совсѣмъ иначе. Въ Маѣ 1847 года Екатерина Николаевна была переведена въ „наказаніе“ изъ Петербурга вновь въ Москву, вслѣдствіе глупой и нелѣпой сплетни, которую мы не рѣшаемся даже приводить изъ уваженія къ памяти высокодаровитой артистки.

Въ Москвѣ Екатерина Николаевна сразу заняла на сценѣ Малаго

театра видное положеніе. Извѣстный критикъ Аполлонъ Александровичъ Григорьевъ въ „Отечественныхъ Запискахъ“ привѣтствовалъ ея появленіе на сценѣ слѣдующими словами: „Г-жа Лаврова, писалъ онъ, сколько намъ извѣстно, дебютировала въ Петербургѣ въ старой нѣмецкой умной комедіи „Мирандолина“ и была очень хорошо принята публикою, затѣмъ играла она нѣсколько разъ и въ другихъ роляхъ и всегда удачно; наконецъ выступила въ Москвѣ, гдѣ имѣла тотъ-же успѣхъ. Замѣчательно, что Лаврова, при первомъ своемъ появленіи, не произвела никакого фурора и это можетъ и къ лучшему. При первомъ появленіи Косицкой изъ нея сдѣлали чуть-ли не генія въ юбкѣ; находились даже охотники серьезно говорить о ея сходствѣ съ Мочаловымъ; были также господа, которые не шутя, покушались ее сравнить съ Плесси. Въ этихъ безмѣрныхъ восторгахъ и великолѣпныхъ сравненіяхъ виноваты во первыхъ кружки, а во вторыхъ страсть наша къ новизнѣ. Дебюты Косицкой въ самомъ дѣлѣ предсказывали прекрасный талактъ, хотя вовсе не одаренный сильными средствами. Задача этой имѣвшей при дебютахъ успѣхъ артистки состояла въ томъ, чтобы воспитать свой талантъ, очистить его отъ провинціальной дикціи, отдѣлаться отъ однообразной жестикуляціи... Но дальше своихъ дебютовъ Г-жа Косицкая не пошла. Къ плачу ея публика прислушалась, странность манеръ и сентиментальность дикціи стали разъ отъ разу проглядывать все рѣзче и рѣзче. Г-жа Косицкая дала право знатокамъ театра ожидать отъ нея многого и къ сожалѣнію мало удовлетворяла этимъ требованіямъ. Г-жа Лаврова въ самомъ началѣ явилась какъ артистка умная и добросовѣстная, прекрасно знающая сцену. Съ самаго начала можно было замѣтить, что Г-жа Лаврова одной школы съ Г-жею Орловой, школы добросовѣстной и умной, хотя нѣсколько холодной. Въ самомъ дѣлѣ непосредственныхъ вдохновеній, внезапныхъ порывовъ, воплей, выходящихъ прямо изъ сердца не ожидайте отъ Г-жи Лавровой, удовлетворитесь тѣмъ, что есть: сценической наружностью, естественностью манеръ, правильностью дикціи—достоинствами тоже рѣдкими. Ими Г-жа Лаврова обладаетъ въ замѣчательной степени и прекрасно. Надобно помнить, что вдохновеніе дается не всѣмъ, вдохновеніемъ грѣхъ попрекнуть даже великую артистку Плесси. Мы спѣшимъ, впрочемъ, тотчасъ-же оговориться. Благодаря страсти къ сравненіямъ подумаютъ пожалуй, что мы хотимъ сравнивать Г-жу Лаврову съ Г-жею Плессі, т. е. сравнивать талантливую ученицу съ опытной, совершенно образовавшейся артисткой. Г-жа Лаврова, вѣроятно,

и сама оскорбилась-бы подобнымъ сравненіемъ, тѣмъ болѣе, что, сколько мы могли замѣтить, она постоянно изучаетъ Г-жу Плессі, и эта игра имѣетъ благотѣльное вліяніе на ея собственную. Она не старается подражать ей рабски—и это уже говоритъ въ ея пользу. Амплуа Г-жи Лавровой собственно комедія, или лучше сказать, роли свѣтскихъ женщинъ, т. е. едва-ли не самыя труднѣйшія роли для артистки. Какъ много надобно имѣть ума и въ особенности такта для того, чтобы передать многообразныя оттѣнки характера свѣтской женщины! Маленькая рѣзкость или излишняя искусственность движенія напоминаетъ вамъ, что передъ вами не жизнь, а сцена съ ея декораціями; для того, чтобы сыграть современную свѣтскую женщину, всю, повидимому, закованную въ свѣтскія приличія и, между тѣмъ, умѣющую безъ претязательности быть свободной, артистка, кромѣ средствъ натуры, должна обладать средствами образованности, должна многое, слишкомъ многое въ себѣ прочувствовать. Изъ этихъ труднѣйшихъ ролей, продолжаетъ А. Григорьевъ,—молодой артисткѣ удались роли Софьи Павловны („Горе отъ ума“) и Г-жи Леру въ комедіи Альфреда де-Мюсе „Женскій умъ лучше всякихъ думъ“. Впрочемъ въ роли Леру я не совсѣмъ доволенъ Лавровой: можетъ быть это потому, что послѣ Г-жи Плессі трудно быть кѣмъ нибудь довольнымъ въ ней. Мнѣ кажется, что у Г-жи Лавровой въ роли Леру не достаётъ той утонченной простоты, того удивительнаго кокетства, какого требуетъ роль; но за то я высоко ставлю Г-жу Лаврову въ роли Софьи Павловны, несмотря на то, что я въ ней видѣлъ В. В. Самойлову. Можно также сказать было многое объ исполненіи Г-жею Лавровой роли Лизы въ водевилѣ „Ножка“, но я не хочу писать панегириковъ всегда вредныхъ для артистовъ. Отметимъ одно рельефное мѣсто: куплеты Лизы о презрѣніи Лизы къ тому, кто злоупотребляетъ довѣрчивостью и любовью молодаго сердца. Сколько энергіи, сознанія достоинства и сколько драматизма и неуловимой женственной граціи; кому дано такъ много, какъ Г-жѣ Лавровой, отъ того и много требуется. Не для того только такъ подвижна эта фізіономія, чтобы выражать повседневныя и пустыя движенія сердца водевильныхъ героинь; не для того только такъ звученъ этотъ голосъ, чтобы въ одной Московской комедіи становились смѣшными притворныя стипки:

Ахъ подверженъ переменѣ
Отъ созданья бѣдный свѣтъ!

„Все это отличныя, превосходныя данныя натуры, но нужны и роли,

въ которыхъ бы онѣ развились, въ которыхъ былъ-бы просторъ глубокому хотя и не всегда сосредоточенному чувству, тонкому такту женственной энергіи артистки“. („Отечественныя записки“, 1847 г.).

Къ счастью для Екатерины Николаевны подобная роль не заставила долго ждать себя, хотя сыграть ее ей пришлось не скоро. Мы говоримъ о комедіи А. Н. Островскаго „Бѣдная невѣста“, запрещенной въ началѣ, какъ и первая его пьеса—„Свои люди сочтемся“, театральной цензурою.

Въ 1850 году Е. Н. вступила въ бракъ съ С. В. Васильевымъ. Въ исторіи русскаго театра есть нѣсколько именъ, которыми могутъ гордиться всѣ искренно любящіе и умѣющіе цѣнить сценическое искусство. Къ числу такихъ именъ принадлежитъ и имя Сергѣя Васильевича, умершаго, къ сожалѣнію, подобно многимъ русскимъ великимъ художникамъ въ самомъ началѣ апогея развитія своего геніальнаго дарованія, 36-ти лѣтъ отъ роду. Это былъ колоссальный талантъ самородокъ, свѣтлое утро,—по выраженію одного критика,—обѣщавшее прекрасный день; великій актеръ въ самомъ полномъ и прямомъ значеніи этого слова. Высоко ставя естественность игры, онъ никогда не утрировалъ реализмъ, и, обладая въ высшей степени безцѣннымъ качествомъ истиннаго художника, всецѣло сливаясь съ изображаемымъ имъ лицомъ, такъ сказать перевоплощался въ немъ. Артистъ, этотъ какъ въ драмѣ, такъ и въ комедіи и даже въ водевилѣ, въ роляхъ простаковъ, которые, какъ извѣстно, пишутся почти всѣ на одинъ ладъ, поражалъ своимъ разнообразіемъ. Комизма у него былъ неизсякаемый источникъ. Въ его исполненіи самая ничтожная, шаблонная роль становилась живымъ лицомъ. Художественнымъ чутьемъ угадывалъ человѣческія черты, зачастую отсутствующія, или выраженные авторомъ полунамѣками въ томъ или другомъ лицѣ. Васильевъ изъ этихъ блѣдныхъ тѣней часто воссоздавалъ живые человѣческіе образы, давая имъ плоть и кровь, умѣя при этомъ съ необычайной тонкостью и искусствомъ величайшаго художника часто соединить въ одной и той же роли черты высокаго комизма съ крайне драматическими положеніями и зритель вмѣстѣ съ артистомъ жилъ его чувствами, выраженными всегда просто безъ аффектаціи, безъ всякаго усилія и натяжки. Оттого то и впечатлѣніе отъ игры Васильева никогда не изгладится изъ памяти, видѣвшихъ его, хотя одинъ разъ на сценѣ.

„Бѣдная невѣста“ была допущена театральной цензурою къ представленію сначала подъ условіемъ исключенія изъ пьесы цѣлаго дѣйствующаго

щаго лица (роли Дуни), а впоследствии разрѣшена вполнѣ. Роль Милашина въ „Вѣдной невѣстѣ“, которой наконецъ осенью 1855 года удалось попасть на сцену, можетъ считаться одною изъ лучшихъ ролей покойнаго Сергѣя Васильевича. А роль Маріи Андреевны въ этой пьесѣ смѣло можетъ быть причислена въ исполненіи Васильевой къ шедеврамъ художественныхъ созданій. А. Григорьевъ говоритъ, что „она играла ее нервами“, а А. Баженовъ добавляетъ къ этому, что „дальше идти въ ней нельзя“; такъ глубоко и художественно истолкована она была Екатериной Николаевной. Тогдашній репертуаръ четы Васильевыхъ былъ крайне разнообразенъ. Они играли въ комедіяхъ, драмахъ, фарсахъ, опереткахъ, водевиляхъ съ переодѣваніемъ, въ водевиляхъ безъ переодѣванія. Въ 1856 г. Екатерина Николаевна въ бенефисъ С. В., будучи еще совсѣмъ молодой женщиной, сдѣлала попытку сыграть роль Пржевной въ комедіи А. Н. Островскаго „Не сошлись характеромъ“; роль пожилой женщины, имѣющей сына двадцати лѣтъ, и попытка эта оказалась вполнѣ удачной. Участвовала она также и въ трагедіяхъ: такъ въ 1855 году, для дебюта Н. Х. Рыбакова, она явилась въ „Офелію“, которую еще ранѣе, во время своихъ дебютовъ, играла съ Мочаловымъ, и на этотъ разъ сыграла ее настолько удачно, что, по словамъ знатоковъ театра, заставила забыть въ ней даже П. И. Орлову, считавшуюся до сихъ поръ лучшей Офеліей на русской сценѣ; а въ 1858 году, въ бенефисъ Самарина, исполненіемъ роли „Маркизы Помпадуръ“ въ трагедіи Брахмгофеля „Нарцисъ“, Е. Н. Васильева произвела рѣшительный фуроръ.

Въ концѣ пятидесятихъ годовъ въ репертуаръ Малаго Театра водворилась мелодрама, владычество которой на его сценѣ продолжалось почти десять лѣтъ, чему много способствовала превосходная игра въ ней: Самарина, Шумскаго, Полтавцева, Дмитревскаго, А. А. Разсказова, Медвѣдовой, Колосовой и Никулиной-Косицкой. Нелѣпость содержанія и неестественность постройки бульварныхъ издѣлій Анисе и Буржуа какъ-бы исчезали за художественнымъ исполненіемъ выше названныхъ артистовъ. Мелодраму можно было смотрѣть съ удовольствіемъ и послѣ нее всегда оставалось извѣстное впечатлѣніе. И въ этой области драматургіи у Васильевой нашлось нѣсколько превосходно сыгранныхъ ролей. Укажемъ на Жану („Извоицкъ“), Маргариту Симонъ („Розовый павильонъ“), Марко („Мраморная красавица“). Въ концѣ пятидесятихъ годовъ С. В. Васильевъ, казалось безъ всякой видимой причины

вдругъ почувствовалъ упадокъ зрѣнія, что было началомъ той страшной болѣзни, которая впослѣдствіи постигла великаго артиста. Въ воспомина- нійхъ режиссера Соловьева мы находимъ объ этомъ обстоятельстве слѣ- дующія подробности: „Былъ великій постъ, Васильевъ захворалъ лихо- радкой, я и актеръ Ольгинъ, поѣхали его навѣстить. Васильевъ не умѣлъ встрѣчать своихъ гостей льстивыми привѣтствіями, но въ его короткихъ словахъ всегда были слышны привѣтъ и ласка. Наступилъ вечеръ, подали огня и чаю; мы стали курить. Васильевъ, положивъ трубку, пошелъ за- курить ее къ свѣчкѣ; на дорогѣ ему попало что то въ глазъ; протирая рукой его, онъ продолжалъ идти, но вдругъ остановился и, не отнимая руки отъ засореннаго глаза, онъ стоялъ какъ-бы въ окаменѣніи; лицо по- крылось блѣдностью; открытый глазъ смотрѣлъ какъ то безсознательно. Сережа, что съ тобой? Спросили мы оба... Господи, что же это такое? вскричалъ онъ въ страшномъ отчаяніи и громко зарыдалъ... Удивительно, что до сихъ поръ онъ не замѣчалъ помраченія своего глаза; вѣроятно, оно сдѣлалось не вдругъ, а совершалось постепенно... Можетъ быть въ началѣ бѣда была-бы еще поправима; но знать того хотѣла судьба. Мы утѣшали его сколько могли; но что значать всѣ утѣшенія другихъ противъ голоса собственнаго сердца, а его сердце предвѣщало великое несчастье въ неда- лекомъ будущемъ. Для одного изъ своихъ бенефисовъ я, между прочимъ, возобновилъ водевилъ „Что имѣемъ не хранимъ“ и въ немъ старика Мор- ковкина игралъ Васильевъ. Этой-же ролью онъ и окончилъ свое сцени- ческое поприще: онъ сыгралъ ее и въ свой послѣдній прощальный бенефисъ. Одѣваясь въ своей уборной для этого спектакля, Васильевъ горько пла- калъ. Этими слезами онъ прощался со всѣмъ его окружающимъ, со всѣмъ къ чему онъ такъ привыкъ, что онъ такъ искренно любилъ и съ чѣмъ для него было соединено такъ много воспоминаній. Въ сценѣ, гдѣ жена Мор- ковкина упрекаетъ мужа, что онъ ничего не дѣлаетъ, на что Морковкинъ возражаетъ: „Ахъ, матушка, какія вы право!“ Вѣдь я свою работу работать не могу: глаза мои плохи и радъ-бы, да не могу“. Васильевъ измѣнилъ эту фразу и сказалъ такъ: „Ахъ, матушка, какія вы право! Вѣдь я свою ра- боту работать не могу, потому что я совсѣмъ ослѣпъ“. Проговоривъ это, онъ зарыдалъ. Публика сейчасъ-же громко выразила своему любимцу са- мое искреннее, самое теплое участіе. Всѣ вынесли изъ этого спектакля тяжелое, грустное впечатлѣніе“... („Русскій архивъ“ 1873 г.).

Вообще, прибавимъ мы отъ себя, прощаніе Васильева съ публикою

было самое трогательное; актеры со слезами выводили преждевременного старца и слѣпца. Плакали многіе, рыдалъ и самъ, какъ мы уже сказали, Васильевъ, ослабѣвъ наконецъ до того, что не могъ выходить на нескончаемые вызовы публики... Какая-то дама бросила ему свой букетъ... Увѣряютъ, что это была артистка Варвара Броздина; больше на этотъ разъ ничего не нашлось для артиста, ни вѣнка, ни подарка... Только черезъ нѣсколько недѣль почитатели его таланта въ Купеческомъ клубѣ дали въ честь его обѣдъ, на которомъ присутствовало болѣе двухсотъ человѣкъ. Тутъ были многіе литераторы, почти всѣ артисты Императорскихъ труппъ и многіе любители театра. Сергѣя Васильевича отъ лица присутствующихъ привѣтствовалъ А. Н. Островскій, въ пьесахъ котораго былъ такъ превосходенъ Васильевъ. Затѣмъ прочелъ свое стихотвореніе поэтъ Плещеевъ, написанное имъ въ честь виновника торжества. Артистъ не могъ отвѣчать на такое выраженіе общей любви къ нему ничѣмъ, кромѣ слезъ, заглушавшихъ его голосъ. Затѣмъ Провъ Михайловичъ Садовскій благодарилъ всѣхъ собравшихся почтить Сергѣя Васильевича и предложилъ тостъ за здоровье Васильева, какъ человѣка, снискавшаго себѣ славу однимъ своимъ дарованіемъ, не прибѣгавшаго ни къ какимъ постороннимъ средствамъ на пройденномъ имъ поприщѣ. Тостъ этотъ произвелъ глубокое впечатлѣніе на присутствующихъ... Каждый изъ нихъ, кто только имѣлъ какое нибудь отношеніе до закулиснаго міра, могъ засвидѣтельствовать съ какой безкорыстной готовностью спѣшилъ Васильевъ на встрѣчу каждому, кто нуждался въ помощи или совѣтѣ. Послѣ Садовскаго говорилъ И. И. Четвериковъ, одинъ изъ учредителей праздника. Онъ выразилъ въ своей рѣчи надежду, что заграничная поѣздка возвратитъ великаго артиста снова искусству, и публика будетъ опять съ восторгомъ привѣтствовать на сценѣ своего любимица; а потому и никто изъ присутствующихъ не говоритъ ему: „прости“, а только „до свиданья“. Рѣчь свою И. И. Четвериковъ заключилъ словами благодарности артисту за то, что Сергѣй Васильевичъ не отказался принять небольшое сердечное подношеніе (С. В. Васильеву во время этого обѣда было поднесено въ великолѣпномъ серебряномъ кубкѣ четыре тысячи рублей золотомъ, чтобы дать ему возможность поѣхать за границу для леченія постигшаго его недуга), прибавивъ при этомъ, что артистъ и не могъ поступить иначе, потому что оно было долгомъ, который платится ему за его честное и славное служеніе публикѣ и искусству. Но всѣ эти надежды и пожеланія къ несча-

стію не осуществились: Сергѣй Васильевичъ, возвратясь изъ за границы, гдѣ онъ, лечился у извѣстнаго окулиста Грефе, не долго маялся и скоро простился съ своей страдальческой жизнью. Оставивъ послѣ себя двухъ дочерей Надежду и Вѣру, онъ умеръ 9 іюля 1862 года и похороненъ на Ваганьковскомъ кладбищѣ.

Конецъ шестидесятыхъ годовъ долженъ считаться самымъ блестящимъ періодомъ въ сценической дѣятельности Васильевой. Ни одна изъ русскихъ актрисъ ни до ни послѣ ея не несла такого обширнаго репертуара, какъ она. Въ репертуаръ этотъ входили до такой степени разнообразныя и сложныя роли, что только она одна, при ея талантѣ, могла съ достоинствомъ выходить изъ тѣхъ трудныхъ положеній, которыя выпадали на ея долю. Случалось, что она въ одинъ и тотъ-же вечеръ выступала въ отвѣтственной драматической роли, затѣмъ играла послѣ нея въ другой пьесѣ свѣтскую женщину и, наконецъ, въ заключеніе спектакля изображала роль какой нибудь водевильной героини. Надо замѣтить, что Васильева, какъ немногія изъ русскихъ актрисъ, владѣла театальной діалектикой и что выразительныя ея средства были необычайно велики. Про нее нельзя было сказать, какъ про большинство артистокъ, что она годится только для такого то, именно амплуа; у нее не было амплуа. Одинакова прекрасная, какъ въ роли Маркиза Помпадуръ, такъ и въ роли Маргариты (Заколдованный Принцъ), или Цезаринъ (Гайна женщины), Екатерина Николаевна, повторяемъ, прежде всего поражала правдой, естественностью и необыкновенной простотою изображенія, что-бы она не играла—трагическую, героическую роль, свѣтскую кокетку или вертлявую веселую швейку. Ко всему вышесказанному можно прибавить и то, что Васильева не любила рыться въ роляхъ, отказываться отъ нихъ. Всѣ поручаемыя ей роли, даже самыя незначительныя, она играла вполне добросовѣстно и если иногда случалось, что въ ея репертуарѣ встрѣчались роли, которыхъ не могъ спасти даже и ея талантъ, то это происходило ужъ никакъ не отъ небрежности исполненія, а скорѣе отъ непригодности самихъ этихъ ролей для сценическаго воспроизведенія. Къ числу лучшихъ ролей, сыгранныхъ Екатериной Николаевной въ сезоны 1862—3—4 и 5 годовъ могутъ быть причислены Воробейчиковой (Новѣйшій Оракулъ, А. Потѣхина), Демжиной и Софіи Павловны въ его-же комедіяхъ (Отрѣзанный ломоть и Шуба овечья, да душа человѣчья), Матильды (Однорецъ П. Д. Боборыкина) Лауры (Каменный гость

Пушкина) Баронессы (Маскарадъ Лермонтова), помѣщицы въ комедіи В. Дьяченко „Институтка“, Баронессы, въ „Бѣдной племянницѣ“, Лемтюгиной, въ „Паутинѣ“ Мана Реганы (Король Лиръ) и Вишневской въ „Доходномъ мѣстѣ“. Эту послѣднюю слѣдуетъ особенно отмѣтить въ исполненіи Екатерины Николаевны, какъ одно изъ художественныхъ созданій. Это была по словамъ О. Б. Миллера (смотри Развлеченіе) глубокая, страстная игра; игра прочувствованная въ душѣ. Если-бы не двѣ непріятныя гримасы (какое-то конвульсивное движеніе рта), то впечатлѣніе отъ одной игры „лица“ было-бы совершенствомъ. Очень хороша была также Васильева въ роли Анны Павловны (Шутники). Она создала въ ней не только характеръ, но дала типъ давно и близко всѣмъ знакомый, типъ дѣвушки въ лѣтахъ, отказавшейся отъ замужества, схоронившей глубоко на днѣ души не осуществленные мечты молодости о счастіи и взаимной любви — замѣнившей младшей сестрѣ мать, дѣвушки серьезной, кроткой, безконечно сердечной. „Шутники“ Островскаго имѣли на сценѣ Малаго театра громаднѣйшій успѣхъ и превосходно разыгрывались Шумскимъ, Садовскимъ, А. А. Разказовымъ, Н. А. Никулиной и Васильевой. Безподобны также были обѣ вышеназванныя артистки, въ возобновленной въ одинъ изъ бенефисовъ небольшой комедіи Барона Корфа „Браслетъ“. А Баженовъ отмѣчаетъ игру Васильевой въ этой пьесѣ слѣдующими словами: „Г-жа Васильева въ роли Варвары Николаевны постоянно вызывала невольный смѣхъ со стороны зрителей, ни разу не прибѣгая къ шаржу: все дѣло заключалось въ тонѣ голоса и въ томъ притворномъ прямотушій, которое у ней шло черезъ всю роль... Вотъ истинно артистическая игра. Вотъ къ какимъ образцамъ должны присматриваться молодые актеры и молодыя актрисы, изъ которыхъ многіе въ непроходимой своей заносчивости мечтаютъ сами являть изъ себя образцы“. Роль Незабудкиной въ „Бѣдной невѣстѣ“, послѣ которой Екатерина Николаевна окончательно перешла на роли старухъ, не совсѣмъ удалась ей. Здѣсь у Васильевой, по словамъ критиковъ, не было той достолюбезной наивности, которая скрашиваетъ это лицо и дѣлаетъ его добродушнымъ. За то она безподобно сыграла рядомъ съ ролью Незабудкиной Гоголевскую Городничиху, а исполненіемъ графини Русильонъ въ комедіи Шекспира „Все хорошо, что хорошо кончается“ показала какой необходимой участницею должна была сдѣлаться она при постановкѣ Шекспировской комедіи и вообще классическихъ пьесъ. Изъ порядка этихъ ролей

Васильевой особенно удались: Педжъ (Виндзорскія проказницы), Віолы (Двѣнадцатая ночь), которую врядъ кто исполнялъ такъ хорошо, какъ она, Королевы (Гамлетъ), Паулины (Зимняя сказка), Екатерины (Ересь въ Англіи Кальдерона), Белины (Мнимый больной), Белизы (Ученыя женщины), Г-жи Пернель (Тартюфъ), Сусанны (Мать преступница Бомарше) и Клавдіи Галотти (Эмилиа Галотти Лессинга).

Москва глубоко любила Екатерину Николаевну, не менѣ цѣнилъ ее и Петербургъ. Когда она пріѣхала туда въ 1870 году во время тамошней мануфактурной выставки и играла ¹⁾, вмѣстѣ съ Г. Н. Оедотовой, Шумскимъ, Садовскимъ и Живокини. И критика, и публика восторженно привѣтствовали ея гастролы. Д. В. Аверкіевъ писалъ о нихъ слѣдующее: „всѣ роли, игранныя Васильевой, очерчены мастерски, выдержаны сначала до конца съ такою свободною непринужденностью, которая является тогда, когда артистъ вполне владѣетъ своими внѣшними средствами. Порою исполненіе Г-жи Васильевой бываетъ блестящее; поминутно вы замѣчаете поразительную частность: умно сказанное слово, удачный переходъ и все это связано общимъ вѣрно поставленнымъ замысломъ. Въ Бородавкиной напимѣръ (Виноватая, комедія А. Потѣхина) вы видите прежде всего практическую, безсердечную женщину, умѣющую поставить на своемъ. Она пускаетъ въ ходъ всѣ возможныя пружины, чтобы добыть денегъ, которыя дороги ей не сами по себѣ, а какъ средство къ жизни. Жить богато роскошно, пускать пыль въ глаза и не отказывать себѣ ни въ какой прихоти—вотъ идеаль, богъ, которому она молится, которому все приносить въ жертву. Но жертвы эти ничего не стоятъ и она не безъ добродушія, какъ нѣжная мать, выдаетъ дочь за стараго откупщика. Она переходитъ отъ нѣжной бесѣды съ дочерью къ грозному окрику на нее; отъ любезничанья съ откупщикомъ къ быстрому шипящему говорку, какимъ она требуетъ отъ дочери почтенія и все это совершаетъ съ удивительной наружной безмятежностью подъ кровомъ милаго свѣтскаго умѣнья обращаться съ людьми. Такая сцена, конечно, можетъ быть выполнена только первоклассною актрисой, въ полномъ развитіи таланта, когда техника доведена до такой отдѣлки, что замыселъ выражается во всей полнотѣ, совершенно непринужденно. Тоже самое,—продолжаетъ Аверкіевъ можно сказать и объ исполненіи роли Слуккиной въ комедіи „Урокъ матуш-

¹⁾ Въ слѣдующихъ пьесахъ: „На всякаго мудреца довольно простоты“, „Шутники“, „Не было ни гроша“, „Одводворецъ“, „Паутина“, „Общее благо“, „Тартюфъ“, „Левъ Гурычъ Синичкинъ“.

камъ“, гдѣ къ довершенію всего Г-жа Васильева удивительно была гримирована помѣщицей, скупердѣйкой тридцатыхъ годовъ. Послѣдній актъ по богатству отдѣлѣнокъ, по увлекательности и блеску исполненія можетъ быть названъ однимъ изъ лучшихъ созданій Васильевой. Служкина увѣрена, что падчерица ея бѣжала съ княземъ, съ которымъ она условилась на счетъ приданого, на дѣлѣ же оказывается, что она бѣжала съ другимъ. Служкина заочно прощаетъ падчерицу и узнаетъ, что простила ошибочно. Ея притворная ярость становится настоящей; на бѣду, на сколько она была свободна въ выраженіи притворной ярости, на столько же она связана въ выраженіи настоящей, раздающимися вокругъ похвалами ея великодушію. Сквозь радостную улыбку, сквозь веселый смѣхъ слышится зубовой скрежетъ. Бѣдной помѣщицѣ не по силамъ такое испытаніе и съ твердою рѣшимостью, вскакивая со стула, она говоритъ доктору: „давай щетку, бросай кровь“.

Въ послѣдній разъ Васильева играла въ Петербургѣ въ Маѣ 1876 года, въ бенефисъ ея двоюродной сестры Е. А. Сабуровой (дочери знаменитой Аграфены Тимофеевны Сабуровой), данный ей за тридцатилѣтнюю службу, сначала при Московскомъ, а потомъ при Петербургскомъ Императорскихъ театрахъ. Екатерина Николаевна выступила въ этотъ спектакль въ одной изъ своихъ лучшихъ ролей: Березкиной, въ комедіи „Кохинхинка“ и въ роли Марѣы Ивановны въ водивилѣ „Марѣа Ивановна и Захаръ Захаровичъ Собакинны“. Несмотря на жаркое, весеннее время, она сдѣлала полный сборъ. Васильева также посѣщала не разъ и провинціальныя театры, играя большею частью съ благотворительной цѣлью. Чаше другихъ городовъ бывала она въ Рязани и въ Ярославлѣ, гдѣ была выбрана въ почетныя члены Общества о недостаточныхъ ученикахъ Рязанской гимназіи и Попечительства о недостаточныхъ студентахъ Демидовскаго юридическаго Лицея. Вообще въ судьбахъ учащейся молодежи Васильева принимала самое живое участіе; не было ни одного концерта, ни одного литературнаго вечера въ Москвѣ, въ пользу нихъ, въ которыхъ не участвовала-бы она; за то и студенты Московскаго Университета горячо любили и уважали ее; они въ одинъ изъ ея бенефисовъ (1865 г.) поднесли ей золотой браслетъ, на которомъ было вырѣзано: „Первой русской артисткѣ отъ студентовъ Московскаго Университета“; къ этому подарку былъ приложенъ адресъ, на которомъ значилось болѣе двухсотъ студенческихъ подписей.

Въ Декабрѣ 1876 года Екатерина Николаевна простудилась въ Петербургѣ, куда она ѣздила хлопотать по поводу пропуска пьесы въ литературномъ Театральномъ Комитетѣ, передѣланной для ея бенефиса К. Тарновскимъ съ нѣмецкаго: „Не такъ страшенъ чортъ, какъ его малюютъ“, и по возвращеніи въ Москву чувствовала себя очень не хорошо. Профессоръ Череновъ, къ которому она обращалась за совѣтомъ, нашелъ болѣзнь ея очень серьезной и совѣтовалъ ей, немедленно уѣхать куда нибудь на Югъ, чего сдѣлать Екатерина Николаевна, при всемъ своемъ желаніи, до своего бенефиса была рѣшительно не въ состояніи: получаемого ею жалованья едва хватало на обыденные расходы, дирекція-же Императорскихъ театровъ того времени была не очень то щедра на пособія даже и такимъ выдающимся артисткамъ, какъ Васильева. Екатерина Николаевна продолжала играть черезъ силу и, наконецъ, въ спектаклѣ 4-го Феврала, въ пьесѣ „Не такъ страшенъ чортъ, какъ его малюютъ“ почувствовала себя на столько не хорошо, что едва могла говорить и ходить на сценѣ. На другой день по ея болѣзни былъ отмененъ бенефисъ машиниста Тимофѣева, взявшаго для него повтореніе комедіи Мольера „Ученыя женщины“ ¹⁾, гдѣ она играла Белизу. Эта роль была послѣднею новою ролью, сыгранной Васильевой на сценѣ Малаго театра. Доктора константиновали начало скоротечной чахотки. Москвичи съ напряженнымъ вниманіемъ слѣдили за ходомъ болѣзни обожаемой артистки и знакомые, и незнакомые пріѣзжали къ ней справляться о ея здоровіи. Въ концѣ Марта мѣсяца врачи послали больную за границу, а Апрѣля 27-го ея не стало, она скончалась въ Бернѣ.

10-го Мая, съ поѣздомъ Брестской желѣзной дороги привезли ея тѣло въ Москву. Отдать долгъ и встрѣтить почившую артистку собралось на станцію весьма много почитателей ея таланта. Тутъ были, кромѣ артистовъ драматической труппы во главѣ съ инспекторомъ репертуара, всѣ находящіеся въ Москвѣ провинціальныя актеры, члены общества русскихъ драматическихъ писателей и нѣсколько журналистовъ. Въ 12 часовъ прибылъ поѣздъ, въ одномъ изъ вагоновъ котораго находился гробъ съ прахомъ Екатерины Николаевны, сдѣланный изъ дуба съ металлическимъ распятіемъ на крышкѣ.

Въ вагонѣ была отслужена литія, послѣ которой гробъ былъ постав-

¹⁾ Комедія эта въ переводѣ Д. Н. Миняева была дана въ первый разъ 30 Генвара, въ бенефисъ Н. М. Медвѣдовой.

лень на траурную колесницу и на него возложено было десять вѣнковъ, затѣмъ траурная процессія, сопровождаемая большимъ числомъ пришедшихъ отдать послѣдній долгъ усопшей, двинулась по Садовой, мимо дома Войнова, гдѣ жила покойная, около котораго была отслужена литія, а по приближеніи на Ваганьковское кладбище гробъ сняли съ траурной колесницы и понесли на рукахъ до могилы, вырытой рядомъ съ С. В. Васильевымъ. Интересенъ тотъ фактъ, что 10 Мая 1847 года Васильева окончательно была переведена изъ Петербурга въ Москву; а 20-го Мая она дебютировала на сценѣ Малаго театра въ водевилѣ „Андрей Степановичъ Бука“. Послѣ Екатерины Николаевны осталось четверо дѣтей: три дочери (въ 1866 году Васильева второй разъ вступила въ бракъ съ Н. Н. Боккѣ) и сынъ. Дочери ея: Вѣра Сергѣевна и Наталья Николаевна, по мужу Федотова, служатъ на сценѣ Московскаго Малаго театра, а старшая ея дочь Надежда Сергѣевна, бывшая нѣсколько лѣтъ тоже артисткою того-же театра, затѣмъ перейдя въ 1878 году въ Петербургъ, съ честію прослужила двадцать лѣтъ на сценѣ Александринскаго театра, по праву занимая на немъ одно изъ первыхъ мѣстъ.

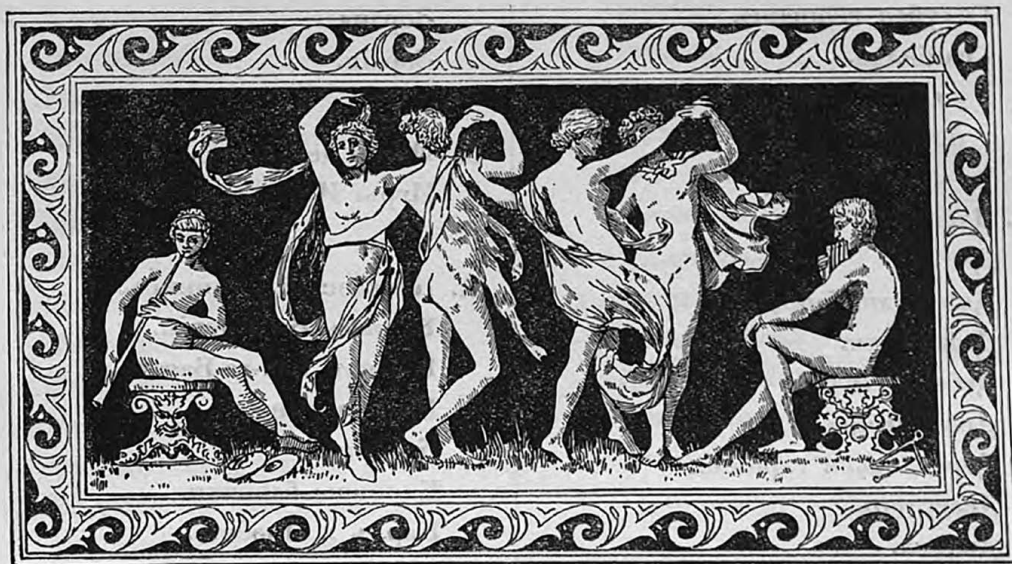
Е. Н. Васильева была на сценѣ тридцать два года и пользовалась неизмѣнной любовью публики. Ни одинъ изъ ея бенефисовъ не обходился безъ цѣнныхъ подношеній, изъ которыхъ, кромѣ браслета студентовъ, о чемъ мы уже говорили, замѣчательны еще два подарка: одинъ поднесенный ей въ бенефисъ 1865 года; золотой браслетъ съ брилліантами отъ находящихся въ то время въ Москва литераторовъ, на которомъ были вырѣзаны имена поднесшихъ его: А. Н. Островскаго, Н. А. Чаева, А. Ѳ. Писемскаго, Б. Н. Алмазова, Графа В. А. Соллогуба, А. Н. Плещеева, Ѳ. Б. Миллера, Евгеніи Туръ, Н. Н. Нарской, Грекова (поэта), князя Г. В. Кугушева, Каролины Павловой, Николая Рубинштейна, Фердинанта Лаубе и Гендриха Венявскаго, а другой отъ публики, въ день тридцатилѣтія—массивный золотой лавровый вѣнокъ, въ которомъ крупными брилліантами было изображено римское XXX. Подарокъ этотъ стоилъ болѣе тысячи рублей.

Какъ артистка Васильева, при своемъ громадномъ талантѣ, основательномъ образованіи и блестящемъ умѣ—являла типъ совершенно особой русской актрисы. Она не была актрисою національной, какъ большинство нашихъ даровитыхъ самородковъ—нѣтъ, это была, въ полномъ смыслѣ слова, если можно такъ выразиться, актриса „Международная“. Она не

создавала *типовъ*—ея сферой были „*характеръ*“. Тутъ она не имѣла себѣ соперницъ. Діапазонъ ея таланта, какъ было уже замѣчено выше, изумлялъ своимъ размахомъ. Для Екатерины Николаевны, казалось, не было неудобно-исполнимыхъ, или несоотвѣтствующихъ ея силамъ ролей. Героиня въ трагедіи, или драмѣ, потрясающая зрителей своей нервною игрой, превосходная изобразительница, то жертва, то злодѣекъ въ мелодрамахъ, удивляющая тѣхъ-же зрителей искуснымъ умѣньемъ очеловѣчивать самое чудовищное произведеніе, разыгравшіяся фантазіи бульварныхъ драматурговъ; очаровательная кокетка любой салонной комедіи въ духѣ Алфреда де-Мюссе, живая, веселая, граціозная, полная какой-то неуловимой прелести гризетка въ водевилѣ,—Васильева всегда поражала прежде всего художественной стройностію исполненія изображаемаго лица. Она никогда и нигдѣ не переступала той грани, за которой художественная правда перестаетъ быть правдою, переходя въ область искусственности и аффектацію. Всегда искренняя, всегда правдивая, она оставалась неизмѣнно тою-же Васильевой до самой смерти, какъ въ жизни, такъ и на сценѣ. Явись эта актриса во Франціи, Германіи или Италіи, она стала-бы всесвѣтной знаменитостію, но она была русской актрисою и ее въ дѣйствительности знала только Москва, да и та робко, съ оглядкой, гдѣ нибудь за уголкомъ, на ушко признавала этотъ могучій талантъ геніальнымъ, а въ слухъ и при всѣхъ съ благоразумною сдержанностію „отдавая должную справедливость уму артистки“, позволяла себѣ величать ее: „опытной“, „умной“, „выдающейся“, „талантливой“ и даже иногда „весьма талантливой“ но.... не больше. Скромность, кто говоритъ, дѣло хорошее, однако не тамъ, гдѣ рядомъ съ нею уживается беззащитная развязность, готовая произвести въ геніи любую бездарность и развѣнчать, или предать забвенію истинно великій талантъ, красу и честь своей родины. Въ этомъ послѣднемъ смыслѣ, живымъ примѣромъ, для будущаго историка русской сцены всегда будетъ служить Екатерина Николаевна Васильева.

М. В. Карпѣвъ.





**СПИСОКЪ БАЛЕТОВЪ, ДАННЫХЪ НА ИМПЕРАТОРСКИХЪ
С.-ПЕТЕРБУРГСКИХЪ ТЕАТРАХЪ СЪ 1828 ГОДА.**

А. Альтиста.

Амадисъ.

Амуръ въ деревнѣ.

Анета и Любимъ.

Арлекинада.

Армида.

Альмавива и Розина.

Ацисъ и Галатей.

Б. Бабочка.

Балетмейстеръ въ хлопотахъ.

Бандиты.

Баядерка.

Бракъ во время регентства.

В. Валахская невѣста.

Василискъ.

Венгерская хижина.

Венеціанскія забавы.

Веръ-Веръ.

Война женщинъ.

Влюбленный баярдъ.

Возвращеніе изъ Индіи.

Возстаніе въ Сералѣ.

Волшебная флейта.

Волшебныя пилюли.

Волшебная кошка.

Воспитанница Амура.

Времена года.

Г. Газельда или Цыгане.

Гарлемскій тюльпанъ.

Герта.

Гитана.

Голубая георгина.
Граціелла.
Гулянье на Крестовскомъ
островѣ.

Д. Дафнисъ.

Дая.
Двѣ волшебницы.
Двѣ тетки.
Дебютантка.
Двѣ звѣзды.
Деревенская героиня.
Дезертеръ.
Дидона.
Дикій островъ.
Донъ-Жуанъ.
Донъ-Кихотъ.
Донъ-Кишотъ.
Дочь Микадо.
Дочь снѣговъ.
Дочь Фараона.
Дриада или Эолина.
Дѣва Дуная.

Е. Евтимій и Евхариса.

Ж. Жемчужина.

Женщина-лунатикъ.
Жертвы Амуру.
Жертвоприношеніе любви.
Жизель.
Жовита.

З. Зефиръ и Флора.

Золотая рыбка.
Золушка.

Зораида.
Зораія.

**И. Инеса де-Кастро.
Игры Илуса.**

К. Кавказскій плѣнникъ.

Калифъ Багдадскій.
Калифъ Ша-га-Багамъ.
Калькабрино.
Камарго.
Капризы бабочки.
Карлъ и Лизбета.
Карлосъ и Розальба.
Катарина, дочь разбойника.
Кесарь въ Египтѣ.
Кіа-Кингъ.
Кипрская статуя.
Клари.
Конекъ-горбунокъ.
Копелія.
Кора и Алонцо.
Кораблекрушеніе.
Корсаръ.
Креолка.
Крестьянская свадьба.

Л. Лавровый вѣнокъ.

Лаура и Генрихъ.
Лебединое озеро.
Лезгинскіе танцы.
Ливанская красавица.
Лида.
Лилія.
Любовное зелье.

М. Маритантка.

Маркобомба.

Марсъ и Венера.

Маскарадъ въ театрѣ.

Медея и Язонъ.

Мельники.

Метеора.

Мечта художника.

Миранда.

Млада.

Модная торговка.

Молодая молочница.

Молодая островитянка.

Морской разбойникъ.

Мраморная красавица.

Н. Наяда и рыбакъ.

Невѣста лунатикъ.

Ненюфаръ.

Неожиданное возвращеніе.

Нимфы и сатиръ.

Нина.

Новая героиня.

Ночь и день.

О. Озеро волшебницъ.

Оправданная служанка.

Островъ вѣмъкъ.

Отдыхъ каравана.

Отчаяніе Жокриса.

Очарованный лѣсъ.

П. Павелъ и Виргинія.

Пажи Герцога Вандомскаго.

Пакеретта.

Парижскій рынокъ.

Пастухъ и пчела.

Пахита.

Перлы Андалузіи.

Пери.

Пиратъ и Тизбе.

Питомцы фей.

Прелестная жемчужина.

Привалъ кавалеріи.

Приказъ короля.

Приключеніе на охотѣ.

Приключенія Пелея.

Пробужденіе Флоры.

Путешествующая танцовщица.

Р. Раймонда.

Рауль де-Креки.

Рауль синія борода.

Робертъ и Бертрамъ.

Роза, фіалка и бабочка.

Роксана.

Русланъ и Людмила.

С. Сальтарелла.

Сандрильона.

Сатана со всѣмъ приборомъ.

Сатанилла.

Своеправная жена.

Севильская жемчужина.

Сельскій праздникъ.

Сила любви.

Сильфида.

Синія борода.

Сирота Теолинда.

Сонъ въ лѣтнюю ночь.

Спящая красавица.

Сумбека.
Съ луны въ Японію.

Т. Талисманъ.
Тарантула.
Тезей и Аріадна.
Трильби.
Тщетная предосторожность.
Тѣнь.

У. Ученики Дюпре.

Ф. Фаустъ.
Федра.
Фильбертъ.
Фіаметта.

Фламандская красавица.
Флорида.
Фризакъ цирюльникъ.

Х. Хензи и Тео.
Хромой колдунъ.

Ц. Царь Кандавлъ.

Ч. Четыре соединенные народа.

Ш. Шалости Амура.
Швейцарская молочница.

Э. Эсмеральда.
Эолина или Дріада.



БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Ацисъ и Галатея. Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Кавоса	1828	Апрѣля	11	Г-жа Истомина.
Альмавива и Розина или Обманутый опекунь. Большой балетъ въ трехъ дѣйств., пост. Огюстомъ .	въ 1-й разъ 1830	Января	16	Г-жа Истомина.
Альцеста или Сошествіе геркулеса въ адъ. Большой героическій балетъ въ пяти дѣйств., соч. Дидло	въ 1-й разъ 1830	Апрѣля	28	Г-жа Истомина.
Анета и Любинъ. Демі-характерный балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Доберваля, пост. Огю- стомъ	1830	Сентября	19	Г-жа Бертранъ- Атрюксъ.
Амадисъ или Пажъ и волшебница. Большой волшебный ба- летъ въ трехъ дѣйств., соч. Алексиса Блаша, муз. Соне	въ 1-й разъ 1833	Апрѣля	14	Г-жа Бертранъ- Атрюксъ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Амуръ въ Деревнѣ или Крылатое дитя.				
Балетъ въ двухъ дѣйств. .	въ 1-й разъ 1833	Ноября	8	Г-жа Пейсардъ.
	1834	Января	12	Г-жа Шлефогтъ.
Армида.				
Большой героико-фантастическій балетъ въ четырёхъ дѣйствъ и пяти картъ, съ прологомъ, соч. Г. Перро, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1855	Ноября	8	Г-жа Черито, Фанни.
	1857	Ноября	5	Г-жа Фридбергъ, Катерина. 1-й дебютъ.
Ацисъ и Галатея.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., муз. Каддлеца, пост. Л. Иванова.				
Бенефисъ М. Петипа за 20-ти-лѣтнюю службу . . .	1896	Января	21	Г-жа Рославлева.
	1896	Февраля	4	Г-жа Кшесинская 2-я.
	1898	Октября	4	Г-жа Преображенская.
	1899	Сентября	12	Г-жа Рыхлякова 1-я.
Арлекинада.				
Балетъ въ двухъ актахъ, пост. М. Петипа, солистомъ Его Величества, муз. Ричарда Дриго	въ 1-й разъ 1900 *).	Февраля	10	Г-жа Кшесинская 2-я.
*) Въ Императорскомъ Эрмитажѣ.				

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Балетмейстеръ въ хлопотахъ.				
Балетъ въ двухъ карт., соч. Перро, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1851	Февраля	6	Г-жа Гризи, Карлотта.
Бракъ во время регентства.				
Балетъ въ двухъ дѣйств., соч. М. Петипа, муз. Пуни .	въ 1-й разъ 1858	Декабря	18	Г-жа Муравьева.
	1870	Апрѣля	19	
Бабочка.				
Фантастическій балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Сень-Жоржа и Петипа, пост. М. Петипа, муз. Минкуса .	въ 1-й разъ 1874	Января	6	Г-жа Ваземъ.
Бандиты.				
Балетъ въ двухъ дѣйств. и пяти карт., соч. Мариуса Петипа, муз. Минкуса . .	въ 1-й разъ 1875	Января	26	Г-жа Вяземъ.
Баядерка.				
Большой балетъ въ четырехъ дѣйств. и семи карт. съ апофеозомъ, соч. Мариуса Петипа, муз. Минкуса .	въ 1-й разъ 1877	Января	23	Г-жа Ваземъ.
	1884	Сентября	16	Г-жа Югансонъ.
Данъ за 40-лѣтнюю службу П. А. Гердту въ бенефисъ .	1900	Декабря	3	Г-жа Кшесинская 2-я.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Венгерская хижина или Знаменитые изгнанники.				
Большой траги-комическій балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Венца .	1828	Юля	10	Г-жа Лопухина.
	1833	Октября	4	Г-жа Шлефохтъ.
Въ первый разъ по возоб- новленіи	1853	Февраля	22	Г-жа Андреанова.
Возвращеніе изъ Индіи или Деревянная нога.				
Комическо - романтическій балетъ въ Шотландскомъ ви- дѣ, соч. Дидло, муз. Венца	1828	Сентября	24	Г-жа Телешова.
Волшебная флейта . . .	1829	Юля	4	Г-жа Азарова.
	1841	Января	14	Вос-ца Женни.
	1865	Декабря	9	Г-жа Симская 2-я.
	1893	Апрѣля	11	Г-жа Югансонъ.
	1899	Апрѣля	28	Г-жа Преображен- ская.
Влюбленный Баярдъ.				
Большой пантомимическій балетъ въ пяти дѣйств., соч. Лепика, муз. Мартини .	въ 1-й разъ 1831	Декабря	11	Г-жа Телешова.
Волшебная кошка. . . .	1837	Января	20	Вос-ца Пряхина.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Венеціанскія забавы или День карнавала.				
Большой балетъ, соч. Ми- лона, пост. Блашеть, муз. аранж. Шелиховымъ . . .	въ 1-й разъ 1834	Января	31	Г-жа Бертранъ- Атрюксъ.
Возстаніе въ Серадѣ.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Тальони, пост. Титюсомъ, муз. Лаборра .	1835	Декабря	18	Г-жа Круазетъ.
	1837	Іюль	23	Г-жа Алексисъ.
	1837	Сентября	22	Г-жа Тальони.
	1839	Мая	29	Г-жа Круазетъ.
	1840			Г-жа Андреанова.
	1840			Г-жа Смирнова.
	1845	Сентября	17	Г-жа Никитина.
Воспитанница Амура.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Тальони, муз. Кел- лера	въ 1-й разъ 1841	Января	22	Г-жа Тальони.
	1842	Іюля	31	Г-жа Смирнова.
	1844	Августа	31	Г-жа Яковлева.
Веръ-Веръ.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и четырехъ карт., соч. Мазиліе, муз. Дельдевица, Тольбека и Пуни. . . .	въ 1-й разъ 1851	Января	8	Г-жа Гризи, Кар- лота.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Война женщинъ или Амазонки IX столѣтія.				
Большой балетъ въ четы- рехъ дѣйств. и шести карт., соч. Перро, муз. Пуни. .	въ 1-й разъ 1851	Ноября	11	Г-жа Гризи, Кар- лота.
	1854	Октября	3	Г-жа Ришардъ.
Валахская невѣста или Золотая коса.				
Балетъ Сень-Леона . .	въ 1-й разъ 1866	Ноября	11	Г-жа Петипа.
	1868	Апрѣля	15	Г-жа Лядова 2-я.
Василисѣъ.				
Характерный балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Сень- Леона, муз. Максими- ліана, Граціани и Пуни .	въ 1-й разъ 1869	Февраля	4	Г-жа Вергина.
	1878	Февраля	12	Г-жа Горшенкова.
Волшебныя пилюли.				
Феерія-балетъ въ трехъ дѣйств. и тринадцати карт. (переводъ съ французскаго), танцы пост. М. Петипа, муз. Мингуса.	въ 1-й разъ 1886	Февраля	9	Г-жа Нигитина.

БА Л Е Т Ы.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БА Л Е Р И Н Ы.
Весталка. Балетъ въ трехъ дѣйств. и четырехъ карт. Программа Худякова, пост. на сцену и танцы балетм. Петипа, муз. Ива- нова	въ 1-й разъ 1888 1888 1890	Феврали Ноября Сентября	17 30 23	Роль Клавдіи исп. г-жа Горшенкова. Роль Аматы исп. г-жа Корнальба. Роль Клавдіи исп. г-жа Виногра- дова. Роль Аматы въ 1-й разъ исп. г-жа Никитина.
Венеціанскій карнавалъ	1837	Іюля	29	Г-жа Алексисъ.
Времена года (Les saï- sons). Поставленъ М. Петипа, Солиста Его Величества, муз. А. К. Глазунова . .	въ 1-й разъ 1900	Февраля	7	Г-жа Кшесинская 2-я.
Гуданье на Крестов- скомъ островѣ или сюр- призъ. Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Огюста, муз. Кавоса и Антонолини	1828	Января.	2	Г-жа Истомина.

БА Л Е Т Ы.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БА Л Е Р И Н Ы.
Гитана.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств. съ прологомъ, соч. Тальони, муз. Шмидта и Обера.	въ 1-й разъ 1838 1840 1840	Ноября	23	Г-жа Тальони. Г-жа Андреанова 2-я. Г-жа Пряхина.
Герта поведительница Эльфридъ.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Тальони, муз. Келлера	въ 1-й разъ 1842 1842 1843	Января Ноября Февраля	26 11 4	Г-жа Тальони. Г-жа Андреанова. Г-жа Шлефохтъ.
Газельда или Цыгане.				
Большой балетъ въ двухъ дѣйств. и четырехъ карт. съ прологомъ, соч. Перро, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1853 1853 1856 1859 1860	Февраля Декабря Октября Ноября Января	12 31 7 29 3	Г-жа Гризи, Карлота. Г-жа Иелла. 1-й дебютъ. Г-жа Богданова. Г-жа Петипа. Г-жа Розати.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Граціелла или Любoвная ссoра.				
Деми-характерный балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Сень-Леона, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1859 1863 1889	Ноября Августа Октября	5 23 22	Г-жа Розати. Г-жа Лидова 2-я. Г-жа Куличевская, Г-жа Трефилова.
Голубая Георгина.				
Фантастическій балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Петипа, муз. Пуни.	въ 1-й разъ 1860 1875	Апрѣли Января	30 12	Г-жа Петипа, Марія Сергѣевна. Г-жа Петипа, Марія Маріусовна. Дебютъ.
Гарлемскій Тюльпанъ.				
Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств. и четырехъ карт., соч. Л. Иванова, муз. Б. Шель, пост. балетм. М. Петипа и Л. Иванова. .	въ 1-й разъ 1887 1888 1889 1892	Октября Января Января Сентября	4 10 15 23	Г-жа Бессона. Г-жа Карнальба. Г-жа Бріанца. Г-жа Іогансонъ, Анна Христіановна.
Дидона или Истребленіе Карфагена.				
Большой трагическій балетъ, соч. Дидло и Огюста, муз. Кавоса.	въ 1-й разъ 1828	Января	9	Г-жа Истомина.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Деревенская героиня.				
Пантомимный балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Огюста, муз. разныхъ авторовъ . . .	1828	Апрѣля	30	Г-жа Истомина.
	1828	Августа	20	Г-жа Бертранъ- Атрюксъ.
Донъ-Жуанъ или Пора- женный безбожникиъ				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. А. Бл а ш а, муз. С о н е и Б л а ш а	въ 1-й разъ 1832	Юля	25	Г-жа Пейсардъ.
	1840	Мая	17	Г-жа Андреанова 2-я.
Дезертеръ.				
Комическій балетъ въ че- тырехъ дѣйств., муз. разныхъ авторовъ	въ 1-й разъ 1834	Января	19	Г-жа Истомина.
	1837	Мая	17	Г-жа Дюръ.
	1839	Сентября	24	Г-жа Бертранъ.
Донъ-Кишотъ и Санхо- Пансо или Свадьба Га- маша.				
Комическій балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Милона, пост. Блашемъ	въ 1-й разъ 1834	Января	22	Г-жа Зубова.
Дафнисъ или Клятво- преступникиъ.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Б л а ш а (отца), муз. С о н е	въ 1-й разъ 1834	Декабря	17	Г-жа Пейсардъ.

БАЛЕТЫ	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Дикій островъ. Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Титуса, муз. Мейстера	1837	Мая	20	Г-жа Андреанова 2-я.
Дѣва Дуная. Пантомимный балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Тальони, муз. Адольфа Адама. . .	въ 1-й разъ 1837 1840 1842 1880	Декабря Февраля Февраля	20 24 1	Г-жа Тальони. Г-жа Смирнова. Г-жа Тальони (въ последній разъ). Г-жа Ваземъ.
Дая или Португальцы въ Индіи. Балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Тальони, муз. Келлера	1842 1842	Января Октября	7 13	Г-жа Тальони. Г-жа Смирнова.
Двѣ тетки или Прошед- шій и нынѣшній вѣкъ. Комическій балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Титуса, муз. Альбрехта	въ 1-й разъ 1845	Января	11	

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Двѣ волшебницы.				
Фантастическій балетъ въ двухъ дѣйствіяхъ, соч. Титуса, муз. Константина Лядова	1846	Февраль		Г-жа Никулина и г-жа Прихунова.
Дебютантка.	1846	Юля		Г-жа Самойлова и г-жа Максимова.
Балетъ-дивертиссементъ въ двухъ карт., соч. Перро, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1857	Января	17	Г-жа Богданова.
Дочь Фараона.				
Большой балетъ въ четырехъ дѣйств. съ прологомъ и эпилогомъ, соч. Сенъ-Жоржа и Петипа, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1862	Января	18	Г-жа Розати.
	1862	Октября	4	Г-жа Петипа.
	1867	Августа	31	Г-жа Кеммереръ.
	1869	Февраля	11	Г-жа Петипа (прощальный бенефисъ).
	1869	Ноября	16	Г-жа Доръ, Генриетта.
	1869	Декабря	7	Г-жа Вергина.
	1874	Октября	13	Г-жа Ваземъ.
	1885	Ноября	10	Г-жа Цукки.
	1885	Ноября	17	Г-жа Соколова.
	1886	Сентября	21	Г-жа Горшенкова.
	1898	Октября	21	Г-жа Кшесинская 2-я (въ прощальный бенефисъ И. А. Югансонъ).

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Двѣ звѣзды.				
Анакреонтическій балетъ, соч. Петипа, муз. Пунни .	въ 1-й разъ 1871	Января	31	Г-жи Ваземъ и Вергина.
	1876	Ноября	28	Г-жи Горшенкова и Оголейтъ 1-я.
	1877	Апрѣля	29	Вос-ца Петрова и г-жа Никитина.
Донъ-Кихоть.				
Большой балетъ въ пяти дѣйств. съ прологомъ и эпи- логомъ, въ одиннадцати карт., соч. Петипа, муз. Мин- куса.	въ 1-й разъ 1871	Ноября	9	Г-жа Вергина.
	1874	Января	29	Г-жа Кеммереръ 1-я.
	1874	Сентября	29	Г-жа Соколова.
	1876	Декабря	30	Г-жа Горшенкова.
Дочь снѣговъ.				
Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств. и пяти карт., соч. Петипа, муз. Мин- куса.	въ 1-й разъ 1879	Января	7	Г-жа Ваземъ.
Дочь Мивадо.				
Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств., соч. В. Н. Лангаммеръ, муз. барона В. Г. Врангель, танцы и пост. Л. И. Иванова . . .	въ 1-й разъ 1897	Ноября	9	М. Ф. Клесинская.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Евтимей и Евхариса или Побѣжденная тѣнь Либаса.				
Большой героико-трагическій балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Жоме.	1828	Октября	3	Г-жа Истомина.
Жертвоприношеніе любви.				
Большой анакреонтическій дивертиссементъ, соч. Дидло	1828	Іюля	24	Г-жа Лопухина.
Женщина лунатикъ или Прибытіе новаго помѣ- щика.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Скриба и Омера, муз. Герольда.	1828	Мая	2	
	1832	Января	15	Г-жа Пейсардъ, Лаура. 1-й де- бютъ.
	1834	Ноября	9	Г-жа Круазетъ.
	1837	Января	31	Г-жа Леконтъ.
Живель.				
Фантастическій балетъ, соч. С. Жоржа, Т. Готье и Каралли, муз. Адольфа Адама.	1842	Декабря	18	Г-жа Андреанова 2-я.
	1843	Января	30	Г-жа Гранъ.
	1848	Октября	1	Г-жа Эльслеръ, Фанни. 1-й де- бютъ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
	1850	Октября	8	Г-жа Гризи, Карлота. 1-й дебютъ.
	1856	Февраля	2	Г-жа Богданова, Надежда, 1-й дебютъ.
	1862	Ноября	8	Г-жа Муравьева.
	1866	Декабря	13	Г-жа Гранцова.
	1878	Февраля	12	Г-жа Ваземъ.
	1884	Февраля	5	Г-жа Горшенкова.
	1887	Апрѣля	12	Г-жа Бессоне. 1-й дебютъ.
	1888	Декабря	18	Г-жа Корнальба.
	1889	Октября	22	Г-жа Горшенкова.
Жовита или Мексиканскіе разбойники.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Мазилье, муз. Лабара, пост. Сень-Леонъ.	въ 1-й разъ 1859	Сентября	13	Г-жа Розати.
Жертвы Амуру или Радости любви.				
Балетъ въ одной карт., соч. Мариуса Петипа, муз. Минкуса.				
Парадный спектакль въ Петергофѣ.	1886	Іюля	22	Г-жа Горшенкова и г-жа Соколова, Ев.
Прощальный бенефисъ Е. Соколовой		Ноября	25	
	1893	Сентября	26	Г-жа Преображенская и г-жа Рыхлякова 1-я.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Жемчужина *).				
Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. М. Петипа, муз. Р. Дриго	1896	Мая	23	Г-жа Ленъяни и г-жа Кшесин- ская 2-я.
Зефиръ и Флора.				
Большой анакреонтический балетъ, соч. Дидло, муз. Кавоса	1828	Января	18	Г-жа Истомина.
	1841	Апрѣля	19	Г-жа Андреанова.
Зораида или Мавры Грѣ- нады.				
Героическій балетъ въ че- тырехъ дѣйств., соч. Блаша, муз. Соне	въ 1-й разъ 1834	Января	22	Г-жа Истомина.
Золотая рыба.				
Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств. и семи карт., соч. Сень-Леона, муз. Мин- куса	въ 1-й разъ 1867	Сентября	26	Г-жа Сальвиони.
	1867	Ноября	30	Г-жа Кеммереръ.
	1868	Февраля	6	Г-жа Ваземъ.
Зорайя.				
Большой балетъ въ четы- рехъ дѣйств. и семи карт., соч. Петипа, муз. Мин- куса	въ 1-й разъ 1881	Февраля	1	Г-жа Ваземъ.
	1885	Октября	20	Г-жа Горшенкова.
	1888	Октябръ	12	Г-жа Альжизи.
	1889	Сентября	10	Г-жа Горшенкова 1-я.

*) Въ Москвѣ въ 1896 г.

Въ Петергофѣ 18-го Июля 1898 г.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Золушка. Фантастическій балетъ въ трехъ актахъ, программа Л. Пашковой, муз. Бар. Фитингофъ-Шель, пост. и танцы первого и третьяго актовъ Чекетти, второго акта Л. Иванова.	1893	Декабря	5	Г-жа Ленъями. 1-й дебютъ.
Инеса де-Кастро. Большой трагическій балетъ въ пяти дѣйств., возобн. Огюстомъ, муз. Конобія, танцы соч. Дидло, муз. Боальдье.	1829	Января	21	Г-жа Истомина.
Игры Илуса на Горѣ Этѣ. Балетъ въ одномъ актѣ и двухъ карт., соч. Карла Пихлера	1845	Февраля	19	Г-жа Гравертъ.
Испытаніе Дамиса (Ruse d'amour) *). Поставленъ М. Петипа, солистомъ Его Величества, муз. А. К. Глазунова. . .	1900	въ 1-й разъ Января	17	Г-жа Ленъями.
*) Въ Императорскомъ Эрмитажѣ 17 Января 1900 г.				

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Карлъ и Лизбета или Вѣглецъ противъ воли. Большой деми-характерный балетъ въ пяти дѣйств., соч. Дидло, муз. Турикова.	1828	Января	24	Г-жа Люстихъ.
Карлосъ и Розальба или Любовники, кузла и образецъ. Комическій балетъ въ трехъ дѣйств., въ Гишпанскомъ родѣ, соч. Дидло, муз. Кавоса.	1829	Мая	30	Г-жа Зубова.
Кора и Алонзо или Дѣва солнца. Большой героическій балетъ въ пяти дѣйств., соч. Дидло, муз. Антолини.	1829	Августа	22	Г-жа Бертранъ.
Кораблекрушеніе морскихъ разбойниковъ или Маленькій матросъ. Балетъ пост. Огюстомъ, муз. Париса.	въ 1-й разъ 1830	Іюля	23	Г-жа Телешова.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Калифъ Ша-га-Багамъ или Ученый медвѣдь. Комическій балетъ въ одномъ дѣйств., новая муз. Кавоса	1830	Октября	20	Г-жа Бертранъ-Атрюксъ.
Калифъ-Багдадскій или Привлеченіе молодости Гаруна-Аль-Рашида. Большой пантомимный балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Антонолини.	1830	Ноября	10	Г-жа Круазетъ.
Клари. Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Милона, пост. Огюстомъ, муз. Крейцера	въ 1-й разъ 1831	Февраля	19	Г-жа Бертранъ-Атрюксъ.
Кавказскій плѣнникъ или Тѣнь невѣсты. Большой національный балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Кавоса .	1831 1834 1838	Декабря Августа Юля	28 27 6	Г-жа Истомина. Г-жа Новицкая. Г-жа Дюръ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Кіа-Кингъ.				
Большой балетъ въ пяти дѣйств., соч. Титюса, муз. Россини, Спонтини и Романи	въ 1-й разъ 1832 1834 1837 1840	Мая Февраля Мая Января	15 4 10 25	Г-жа Истомина. Г-жа Бертранъ-Атрюксъ. Г-жа Круазетъ. Г-жа Смирнова.
Кесарь въ Египтѣ.				
Большой героическій балетъ въ пяти дѣйств., соч. Титюса, муз. Спонтини, Романи, Вейгеля, Ка-раффа и др.	въ 1-й разъ 1834 1834 1840	Августа Октября Мая	20 11 19	Г-жа Пейсардъ. Г-жа Круазетъ. Г-жа Лацукъ.
Креолка.				
Балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Тальони, муз. Франка	въ 1-й разъ 1839	Января	16	Г-жа Тальони.
Катарина дочь разбой-нича.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и четырехъ карт., соч. Перро, муз. Пуни . .	въ 1-й разъ 1849 1851 1853	Февраля Января Октября	4 20 13	Г-жа Эльслеръ, Фанни. Г-жа Гризи, Кар-лота. Г-жа Флери, Луи-за. 1-й дебютъ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРНЫ.
	1854	Сентября	23	Г-жа Иелла.
	1858	Января	8	Г-жа Богданова, Надежда.
	1859	Января	1	Г-жа Фридбергъ, Катерина.
	1859	Августа	30	Г-жа Петипа.
	1866	Апрѣля	7	Г-жа Кукки, Кло- дина.
Возобновленъ М. Петипа.	1870	Ноября	1	Г-жа Гранцова.
Возобновленъ Энрико Чекетти.	1888	Октября	25	Г-жа Альджизи, Луиза. 1-й де- бютъ.
	1889	Апрѣля	19	Г-жа Горшенкова 1-я.
	1894	Января	9	Г-жа Ленъяни.
Крестыанская свадьба.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., муз. Стефани.	1851	Феврала	9	Г-жа Штраусъ, Каролина.
	1851	Мая	11	Г-жа Игнатъева.
	1853	Юля	1	Г-жа Суровщиго- ва-Петипа.
	1856	Сентября	16	Г-жа Лайксарова.
	1857	Декабря	19	Г-жа Козловская, Викторія. 1 - й дебютъ.
	1881	Января		Г-жа Жукова 1-я.
Возобновленъ Кшесин- скимъ 1-мъ	1888	Октября	2	Г-жа Жукова 2-я.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Корсаръ.				
Большой балетъ въ четы- рехъ дѣйств. и пяти карт., соч. С. Жоржа и Мазилье, пост. М. Петипа, муз. Адама и Пуни	1858	Января	12	Г-жа Фридбергъ, Катерина.
	1859	Ноября	8	Г-жа Розати.
	1863	Января	24	Г-жа Петипа.
	1868	Января	25	Г-жа Гранцова.
	1868	Апрѣля	7	Г-жа Ваземъ.
	1868	Сентября	3	Г-жа Доръ, Ген- риетта. 1-й де- бютъ.
	1880	Ноября	30	Г-жа Соколова.
Возобновленъ.	1899	Января	13	Г-жа Ленъяни, Пьерина.
	1901	Апрѣля	18	Г-жа Рославлева.
Конекъ-Горбуноеъ или Царь-Дѣвица.				
Волшебный балетъ въ че- тырехъ дѣйств. и девяти карт., соч. Сень-Леона, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1864	Декабря	3	Г-жа Муравьева.
	1865	Февраля	10	Г-жа Мадаева.
	1867	Января	29	Г-жа Гранцова.
	1867	Сентября	3	Г-жа Кеммереръ 1-я.
	1868	Апрѣля	28	Г-жа Ваземъ.
	1870	Мая	3	Г-жа Соколова.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Чис.го.	БАЛЕРИНЫ.
	1872	Мая	11	Г-жа Амосова.
	1884	Декабря	12	Г-жа Горшенкова.
	1895	Декабря	6	Г-жа Ленъяни. Г-жа Кшесинская.
Камарго.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и восьми карт., соч. С. Жоржа и Петипа, муз. Минкуса	1872	Декабря	17	Г-жа Гранцова.
	1873	Апрѣля	29	Г-жа Ваземъ.
Возобновленъ балетм. за- служеннымъ артистомъ Л. Ивановымъ.	1901	Января	28	Г-жа Ленъяни (прощальный бенефись).
	1901	Сентября	2	Г-жа Преображен- ская.
Кипрская статуя или Пигмаліонъ.				
Балетъ въ четырехъ дѣйств. и шести карт., сюжетъ и муз. князя Трубецкого, пост. М. Петипа.	въ 1-й разъ 1883	Декабря	11	Г-жа Соколова.
	1885	Января	20	Г-жа Югансонъ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Копелія.				
Балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Нуитеръ и Сень- Леона, муз. Лео-Делиба .	въ 1-й разъ. 1884	Ноября	25	Г-жа Никитина, Варвара Але- ксандровна.
	1894	Января	26	Г-жа Ленъли.
	1895	Февраля	10	Г-жа Кшесинская 2-я.
	1894	Сентября	17	Г-жа Гантенбергъ, Гедвига. 1-й де- бютъ.
	1895	Сентября	17	Г-жа Рославлева, Любовь, 1-й де- бютъ.
	1898	Сентября	9	Г-жа Преображен- ская.
	1899	Апрѣля	21	Г-жа Джури. Г-жа Трефилова.
	1901	Октября	10	Г-жа Замбелли.
Капризы бабочки.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., Мариуса Петипа, муз. Кроткова.	1889	Октября	25	Г-жа Никитина, Варвара Але- ксандровна.
	1895	Сентября	27	Г-жа Рославлева, Любовь, въ 1-й разъ.
	1898	Апрѣля	19	Г-жа Преображен- ская.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Кальеабрино. Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств., программа М. И. Чайковскаго и М. Петипа, пост. М. Петипа, муз. Минкуса	1891 1892	Февраля Октября	13 25	Г-жа Бріанца. Г-жа Кшесинская 2-я.
Лаура и Генрихъ или Трубадуръ. Большой героическій ба- летъ, соч. Дидло, муз. Ка- воса	1828	Апрѣля	16	Г-жа Бертрамъ- Атрюксъ.
Лавровый вѣнокъ или Праздникъ въ лагерѣ. Большой національный ди- вертиссементъ, соч. Дидло, муз. Кавоса	въ 1-й разъ 1828	Іюля	22	Г-жа Истомина.
Любовное зелье. Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Лашука, муз. Франка.	въ 1-й разъ 1841	Апрѣля	22	Г-жа Прихунова.
Лида швейцарская мо- лочница. Демихарактерный балетъ въ двухъ дѣйств. и трехъ карт., муз. Геровица, пост. М. Петипа	въ 1-й разъ 1849	Декабръ	8	Г-жа Эльслеръ. Фанни.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Ливанская красавица или Горный духъ. Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств. и семи карт., соч. Петипа, муз. Пуни. .	въ 1-й разъ 1863	Декабря	12	Г-жа Петипа.
Лезгинскіе танцы. Дивертиссементъ, пост. Кшесинскимъ, муз. Сте- фани.	1864	Сентября	13	Г-жа Кошева.
Лилія. Фантастическій балетъ въ четыре дѣйств., соч. Сенъ- Леона, муз. Минкуса. . .	въ 1-й разъ 1869	Октября	21	Г-жа Гранцова.
Второе дѣйствіе балета Лебединое озеро, муз. Чай- ковскаго, пост. Л. Ива- нова.	1894	Февраля	17	Г-жа Ленъяни.
Лебединое озеро. Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств. и четырехъ карт., соч. Маріуса Ивано- вича Петипа и Левъ Ива- новича Иванова.	въ 1-й разъ 1895	Января	15	Г-жа Ленъяни. Г-жа Кшесинская 2-я.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Молодая молочница или Нисета и Лука.				
Балетъ комическій въ одномъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Антонолини.	1828	Января	28	Г-жа Бертранъ.
Молодая островитянка или Леонъ и Тамаида.				
Балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Кавоса .	1828	Юля	8	Г-жа Телешова.
Модная торговка.				
Комическій балетъ въ одномъ дѣйств.	1828	Сентября	9	Г-жа Вальберхова.
Медея и Язонъ.				
Большой трагико-пантомимный балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Новера, муз. Рудольфа.	1831	Февраля	16	Г-жа Колосова.
Мельники или Ночное свиданіе.				
Комическій балетъ въ двухъ дѣйств., муз. Тивольскаго.	1834	Января	7	Г-жа Бертраръ-Атрюксъ.
	1837	Юля	20	Г-жа Телешова.
	1843	Сентября	2	Г-жа Гравертъ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
	1844	Мая	25	Г-жа Рювина.
	1846	Февраля	17	Г-жа Амосова.
	1856	Мая	19	Г-жа Лапшина.
	1864	Декабря	30	Г-жа Савренская.
Марсъ и Венера или Сѣти Вулкана.				
Балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Бланта, муз. Шнейц- гофера	въ 1-й разъ 1833	Августа	30	Г-жа Пейсардъ.
Маскарадъ въ театрѣ.				
Большой комическій дивер- тиссементъ, соч. Титуса, муз. разныхъ авторовъ . . .	въ 1-й разъ 1834	Февраля	23	Г-жа Шлефохтъ.
Миранда.				
Балетъ въ одномъ дѣйств. и четырехъ карт., соч. Тальони, муз. Обера и Россини.	1838	Сентября	28	Г-жа Тальони.
Морской разбойникъ.				
Балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Тальони, муз. Адольфа Адама	въ 1-й разъ 1840 1841	Февраля Юля	9 30	Г-жа Тальони. Г-жа Андреанова.

БА Л Е Т Ы.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БА Л Е Р И Н Ы.
Мечта художника или Одушевленный портретъ.				
Балетъ въ одномъ дѣйств. и двухъ карт., соч. Перро, муз. Пуни.				
По афишѣ 1848 г. муз. Пуни и Орзини	въ 1-й разъ 1848	Октября	19	Г-жа Эльслеръ, Фанни.
	1853	Ноября	3	Г-жа Флери, Луиза.
	1854	Апрѣля	30	Г-жа Амосова.
	1855	Декабря	1	Г-жа Черито, Фанни.
	1857	Декабря	3	Г-жа Фридбергъ, Катерина.
	1860	Апрѣля	19	Г-жа Богданова, Н.
	1863	Мая	2	Г-жа Мадаева.
Марвобомба.				
Комическій балетъ въ одномъ дѣйств.	въ 1-й разъ 1854	Ноября	23	Г-жа Ришардъ. Г-жа Прихунова.
Бенефисъ Л. Иванова за 50-ти-лѣтнюю службу. . . .	1899	Декабря	5	Г-жа Сѣдова. Г-жа Егорова 2-л.
Маркитантеа.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Сень-Леона, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1855	Декабря	13	Г-жа Черито, Фанни.
	1856	Апрѣля	24	Г-жа Прихунова.
	1861	Сентября	24	Г-жа Петица.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Мраморная красавица.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., пост. Перро, муз. Пуни	въ 1-й разъ. 1856	Февраля	19	Г-жа Черита, Фанни.
	1857	Сентября	19	Г-жа Муравьева.
Метеора.				
Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Сенъ-Леона, муз. Пипта и Пуни	въ 1-й разъ. 1861	Февраля	23	Г-жа Богданова, Н.
	1862	Августа	30	Г-жа Муравьева.
	1862	Февраля	1	Г-жа Розати.
	1867	Января	17	Г-жа Гранцова.
Млада.				
Фантастическій балетъ въ четырехъ дѣйств. и девяти карт., соч. Петипа, муз. Минюса	въ 1-й разъ. 1879	Декабря	2	Г-жа Соколова, Ев.
	1896	Сентября	25	Г-жа Кшесинская, М. Ф.
Нина или Сумасшедшая отъ любви.				
Большой пантомимный балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Милона, муз. Персюи . .	въ 1-й разъ. 1828	Января	6	Г-жа Истомина.
	1831	Октября	25	Г-жа Круазетъ.
	1834	Юля	27	Г-жа Новицкая.
	1837	Юля	14	Г-жа Дюръ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Неожиданное возвраще- ніе или Вечеръ въ саду.				
Эпизодическій дивертиссе- ментъ въ одномъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Антоно- лини.	1828	Іюля	13	Г-жа Телешова.
	1828	Іюля	15	Г-жа Люстикъ.
Новая героиня или Жен- щина козаекъ.				
Большой балетъ, соч. Вальберка, пост. Огю- стомъ, танцы Дидло, муз. разныхъ авторовъ.	1829	Сентябръ	2	Г-жа Вергранъ.
Наяда и Рыбакъ.				
Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Перро, муз. Пуни.	въ 1-й разъ 1851	Января	30	Г-жа Гризи, Кар- лота.
	1853	Ноября	23	Г-жа Флери, Луиза.
	1854	Декабря	7	Г-жа Ришардъ.
	1861	Февраля	19	Г-жа Прихунова.
	1863	Ноября	7	Г-жа Муравьева.
	1867	Сентябръ	10	Г-жа Канцырева.
	1867	Октября	15	Г-жа Ваземъ.
	1874	Октября	27	Г-жа Соколова, Ев.
	1884	Сентября	9	Г-жа Никитина.
	1887	Мая	3	Г-жа Бессоне.
	1892	Сентября	20	Г-жа Никитина, В. А.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Невѣста лунатиѣъ. Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и 4 карт., соч. Катерины Фридбергъ, муз. Скриба и Онера	въ 1-й разъ 1859	Января	29	Г-жа Фридбергъ.
Нимфы и Сатиръ. Дивертиссементъ въ одномъ дѣйств., соч. Сень-Леона, муз. Пуни.	въ 1-й разъ 1861	Октября	26	Г-жа Прихунова. Г-жа Кеммереръ. Г-жа Мадаева.
Ночь и День. Парадный балетъ по случаю Коронованія въ Москвѣ Его Императорскаго Величества Государя Императора Александра III, соч. Петипа, муз. Минкуса	1883	Мая	18	Г-жа Ваземъ. Г-жа Соколова, Ев.
Ненюфаръ. Хореографическая фантазія въ одномъ дѣйств., соч. балетм. Петипа, муз. Кроткова	въ 1-й разъ 1890	Ноября	11	Г-жа Никитина, Варвара Александровна.
Отдыхъ каравана. Большой дивертиссементъ, составл. изъ разнохарактерныхъ танцевъ и плясокъ . .	1828	Іюля	27	Г-жа Истомина.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Оправданная служанка или Праздникъ Матюрины. Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Гарделя, муз. Персюи	1831	Мая	27	Г-жа Алексисъ.
Отчаяніе Жоокриса или Простаив. Комическій балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Огюста, муз. разныхъ авторовъ . . .	1834	Января	29	Г-жа Телешова.
	1837	Февраля	11	Г-жа Телешова.
Озеро волшебницъ. Большой балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Скриба и Тальони, муз. Обера и Келлера	въ 1-й разъ 1840	Ноября	27	Г-жа Тальони.
	1841	Юля	16	Г-жа Андреевна.
Островъ нѣмыхъ. Балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Перро, муз. Рабара и Пуни	въ 1-й разъ 1857	Февраля	7	Г-жа Черито, Фанни.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Очарованный лѣсъ.				
Фантастическій балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Л. Ива- нова, муз. Дриго	въ 1-й разъ 1887	Мая	3	Г-жа Никитина, Варвара Алексан- дровна.
	1889	Октября	25	Г-жа Горшенкова.
	1892	Сентября	2	Г-жа Андерсонъ.
	1893	Сентября	26	Г-жа Куличевская. Г-жа Егорова 2-я.
Пажы Герцога Вандом- скаго.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Омера, муз. Жеровича	1828	Января	3	Г-жа Истомина.
Приключеніе на охотѣ.				
Балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Кавоса .	1828	Іюля	10	Г-жа Телешова.
Пиратъ и Тизбе.				
Большой героическій ба- летъ, соч. Конціони, воз. Огюстомъ, танцы Дидло, муз. Кавоса	въ 1-й разъ 1829	Сентября	16	Г-жа Истомина.
Павелъ и Виргинія или Кораблекрушеніе.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Гарделя, муз. Крейцеръ	въ 1-й разъ 1831	Мая	7	Г-жа Зубова.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Пери.				
Фантастическій балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Коррали, пост. Фредерикомъ, муз. Бур-Мюллера	въ 1-й разъ 1844	Января	20	Г-жа Андреевна.
	1846	Декабря	26	Г-жа Яковлева.
	1859	Октября	4	Г-жа Муравьева.
Пахита.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Мазилье и Фушера, муз. Дельдевеза, пост. Фредерикомъ и Петипа.				
1-й дебютъ Маріуса Ивановича Петипа, исполняль роль Луціана, 1847 года Сентября 26	въ 1-й разъ 1847	Сентября	26	Г-жа Андреевна.
	1851	Января	13	Г-жа Гризи, Карлота.
	1853	Декабря	13	Г-жа Гиро, Роза.
	1856	Января	10	Г-жа Прихунова.
	1881	Декабря	27	Г-жа Ваземъ.
	1884	Сентября	23	Г-жа Горшенкова.
	1886	Ноября	2	Г-жа Цукки, Виржинія.
	1892	Октября	11	Г-жа Горшенкова.
	1893	Октября	17	Г-жа Поллини.
	1894	Февраля	20	Г-жа Кшесинская 2-я.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Питомица фей (La filleule des fées).				
Балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Перро, муз. Пуни . .	въ 1-й разъ 1850	Февраля	12	Г-жа Эльслеръ, Фанни.
	1850	Октября	17	Г-жа Гризи, Кар- лота.
Парижскій рынокъ.				
Пантомимный балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Петипа, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1859	Апрѣля	23	Г-жа Петипа.
	1864	Февраля	28	Г-жа Кеммереръ.
	1867	Февраля	21	Г-жа Канцырева.
	1871	Августа	17	Г-жа Шапошни- кова.
	1872	Апрѣля	25	Г-жа Амосова.
	1895	Января	8	Г-жа Андерсонъ (прощальный бенефисъ).
Пакеретта.				
Большой балетъ въ четы- рехъ дѣйств., соч. Сень- Леона, муз. Бенуа и Пуни	въ 1-й разъ 1860	Января	26	Г-жа Розати.
	1864	Января	14	Г-жа Муравьева.
	1865	Декабря	9	Г-жа Лебедева.
	1882	Января	10	Г-жа Соколова, Ев.
Путешествующая тан- цовщица.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Петипа, муз. Пуни .	въ 1-й разъ 1865	Ноября	4	Г-жа Петипа М. С.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Пастухъ и Пчела. Хореографическая идиллія въ одной карт., соч. Сень- Леона, муз. Галеви. . . .	въ 1-й разъ 1869	Февраля	4	Г-жа Канцырева.
Приелюченія Пелоя. Мифологическій балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Петипа, муз. Минкуса	въ 1-й разъ 1876	Января	18	Г-жа Соколова, Ев.
Приѣзъ Короля. Большой балетъ въ четы- рехъ дѣйств., пост. Петипа, муз. Визентини.	въ 1-й разъ 1886	Февраля	14	Г-жа Цукки, Вир- жинія.
	1888	Октября	16	Г-жа Никитина.
Перлы Андалузіи (La Perle d'Andalousie).	1854	Декабря	10	Г-жа Варгасъ, Пепа и г-жа Гусманъ, Антонія.
Пробужденіе флоры. Анакреонтическій балетъ въ одномъ дѣйств., соч. М. Петипа и Л. Иванова, муз. Р. Дриго.	1894	Юля	28	Г-жа Кшесинская 2-я.
На сценѣ Маріинскаго театра въ прощальный бене- фисъ Андерсонъ	1895	Января	8	Г-жа Кшесинская 2-я.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Привалъ кавалеріи. Балетъ въ одномъ дѣйств., муз. Армсгеймера, пост. М. Петипа. Въ бенефисъ М. Петипа за 20-ти-лѣтнюю службу . .	1896 1896 1898	Января Декабря Сентября	21 30 7	Г-жа Ленъяни и г-жа Петипа, Марія. Г-жа Кшесинская 2-я и г-жа Пе- типа 1-я. Г-жа Преображен- ская и г-жа Пе- типа 1-я.
Предѣстная жемчужина. Балетъ въ одномъ дѣйств. съ апопееозомъ, муз. Дриго, пост. Петипа	1896	Мая	17	Г-жа Ленъяни и г-жа Кшесин- ская 2-я.
Рауль-де-Креки или Воз- вращеніе изъ крестовыхъ походовъ. Большой пантомимный ба- летъ въ пяти дѣйств., муз. Кавоса и учен. его Жуч- ковскаго	1828	Февраля	2	Г-жа Зубова.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Русланъ и Людмила или Низверженіе Черномора злого волшебника. Большой фантастическій балетъ въ пяти дѣйств., соч. Дидло, муз. Шольцъ . . .	1828 1829	Юня Февраля	28 17	Г-жа Лопухина. Г-жа Шемаева.
Рауль синяя борода или Опасность любопытства. Пантомимный балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Огюста, муз. Кавоса и Гретри . .	1837	Августа	25	Г-жа Дюръ.
Роза, Фіалка и Бабочка. Хореографическая карт., соч. Перро.	въ 1-й разъ 1857	Октября	8	Г-жа Радина. Г-жа Амосова и г-жа Муравьева.
Робертъ и Вертрамъ или Два вора. Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и шести карт., соч. Оге, пост. Кшесинскимъ, муз. Шмидта и Пуни. . .	въ 1-й разъ 1858	Апрѣля	29	Безъ балеринъ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Роксана краса Черногорія.				
Фантастическій балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Пети- типа, муз. Минкуса.	въ 1-й разъ 1878 1880 1883	Января Марта Сентября	29 30 25	Г-жа Соколова. Г-жа Ваземъ. Г-жа Горшенкова 1-я.
Раймонда.				
Балетъ въ трехъ дѣйств. и четырехъ карт., соч. Паш- ковой, муз. А. К. Глазу- нова, танцы и пост. М. Пе- типа.	въ 1-й разъ 1898	Января	7	Г-жа Ленъяни. Г-жа Гельцеръ.
Сельскій праздниекъ.				
Большой дивертиссементъ, соч. Огюста, муз. разныхъ авторовъ	1828	Января	26	
Сатана со всѣмъ прибо- ромъ или Урокъ чародѣя.				
Большой волшебный ба- летъ въ трехъ дѣйств., соч. Огюста и Дидло, муз. Ка- васа	1828	Мая	28	Г-жа Истомина.
Сандриліона.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Альберта . .	1828 1828	Іюля Іюля	26 31	Г-жа Лопухина. Г-жа Бертранъ- Атрюксъ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Сумбека или Покореніе Казанскаго царства.				
Большой героическій ба- летъ въ четырехъ дѣйств., соч. А. Блаша, муз. Соне .	въ 1-й разъ 1832	Ноября	3	Г-жа Истомина.
Сила любви.				
Анакреонтическій балетъ, соч. Блаша, муз. Блаша. .	1834	Декабря	17	Г-жа Круазетъ.
Сильфида.				
Большой балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Тальони, пост. Титюсомъ, муз. Шнейц- гофера	въ 1-й разъ 1835 1837 1838 1839 1840 1843 1846 1857	Мая Сентября Юля Мая Января Апрѣля Сентября Октября	28 6 27 17 25 16 19 29	Г-жа Круазетъ. Г-жа Тальони. 1-й дебютъ. Г-жа Алексисъ. Г-жа Круазетъ. Г-жа Смирнова. Г-жа Гранъ. Г-жа Санковская. Г-жа Богданова, Надежда.
Возобновленъ М. И. Пе- типа, музыка — нѣкоторые нумера Дриго	1892	Января	19	Г-жа Никитина, Варвара Але- ксандровна.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Сатанилла или Любовь и адъ.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и семи карт., соч. Мазилье и Сен-Жоржа, муз. Бенца.	въ 1-й разъ 1848	Февраля	10	Г-жа Волкова.
Дебютъ Петипа (отца) исполниль роль Ортензіуса.	1848	Апрѣля	23	Г-жа Андреянова.
Поставленъ былъ на здѣшней сценѣ Петипа (отцомъ и сыномъ)	1866	Октября	18	Г-жа Лебедева.
Сирота Теолинда или Духъ долины.				
Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств. съ прологомъ, соч. Сенъ-Леона, муз. Пуни	въ 1-й разъ 1862	Декабря	6	Г-жа Муравьева.
	1866	Января	9	Г-жа Лебедева.
Своенравная жена.	1867	Ноября	26	Г-жа Ваземъ.
Балетъ въ четырехъ дѣйств. и пяти карт., соч. Мазилье, муз. Адама Пуни	1851	Ноября	14	Г-жа Гризи, К. Андреянова.
	1853	Октября	25	Г-жа Гиро, Роза и г-жа Флери, Луиза.
	1854	Ноября	11	Г-жа Амосова и г-жа Прихунова.
	1859	Января	8	Г-жа Феррарисъ и г-жа Амосова.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
	1885	Января	23	Г-жа Соколова, Ев. и г-жа Горшенкова 1-я.
	1887	Сентября	16	Г-жа Югансонъ и г-жа Виноградова. 1-й дебютъ.
Въ бенефисъ г-жи Савиной данъ былъ второй актъ балета, пост. Л. Иванова .	1894	Января	27	Г-жа Преображенская и г-жа Куличевская.
Сальтарелло или Страсть въ танцахъ.				
Балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Сень-Леона, муз. его-же	въ 1-й разъ 1859	Октября	8	Г-жа Муравьева.
	1860	Января	19	Г-жа Кошева.
Съ луны въ Японію.	1861	Февраля	1	Г-жа Петипа.
Пантомимный балетъ въ двухъ дѣйств., сюжетъ Лопухина, муз. Кислинскаго, пост. Э. Чекетти .	въ 1-й разъ 1900	Февраля	27	Г-жа Кшесинская 2-я.
		Марта	5	Г-жа Трефилова.
Сонъ въ лѣтнюю ночь.				
Фантастическій балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Петипа, муз. Мендельсонъ-Бартольди	1876	Сентября	23	Г-жа Соколова, Ев.
	1876	Октября	31	Г-жа Горшенкова.
	1883	Октября	21	Г-жа Ваземъ.
Возобновленъ.	1889	Октября	25	Г-жа Никитина, Варвара Александровна и г-жа Югансонъ, Анна Христиановна.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Севильская жемчужина. Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и шести карт., соч. Сень-Леона, муз. Пинто и Пуни	въ 1-й разъ 1861	Января	24	Г-жа Розати.
Спящая красавица. Балетъ-феерія въ трехъ дѣйств. съ прологомъ, содержание заимствовано изъ сказ. Перро, муз. П. И. Чайковского, пост. балетм. М. Петица	въ 1-й разъ 1890 1892 1893	Января Ноября Января	3 8 17	Г-жа Брианца. Г-жа Дель-Эра. 1-й дебютъ. Г-жа Кшесинская 2-я.
Синяя борода. Балетъ-феерія въ трехъ дѣйств. и семи карт. съ апоэозомъ, сюжетъ заимствованъ изъ сказки Перро, муз. П. П. Шенка	въ 1-й разъ 1896 1900	Декабря Сентября	8 17	Г-жа Ленъяни, Пьерина. Г-жа Преображенская.
Тезей и Ариадна или Пораженіе Минотавра. Большой трагико-героическій балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Антонолини	1828	Октября	8	Г-жа Азлова и г-жа Истомина.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРНЫ.
Телемакъ на островѣ Калипсо.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., пост. Блашемъ, муз. Піата и Дюбервалля.	въ 1-й разъ 1832	Сентября	19	Г-жа Пейсардъ.
	1834	Декабря	6	Г-жа Истомина.
Тѣнь.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств., соч. Тальони, муз. Маурера.	въ 1-й разъ 1839	Ноября	22	Г-жа Тальони.
	1843	Апрѣля	27	Г-жа Гранье.
	1843	Сентября	22	Г-жа Смирнова.
Тарантула.				
Пантомимный балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Корали и Скриба, муз. Жиде. . .	въ 1-й разъ 1849	Декабря	20	Г-жа Эльслеръ, Фанни.
Талисманъ.				
Фантастическій балетъ въ двухъ дѣйств. и четырехъ карт., соч. Питара, муз. Франка.	въ 1-й разъ 1847	Января	19	Г-жа Яковлева.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Чис. ло.	БАЛЕРИНЫ.
Тщетная предосторожность или Лиза и Колень.				
Комическій балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Доберваля, муз. Гертеля. . . .	1828	Апрѣля	9	Г-жа Бертранъ-Атрюксъ.
	1840	Октября	6	Г-жа Шлефохтъ.
	1844	Юля	5	Г-жа Рюлина.
	1848	Ноября	20	Г-жа Эльслеръ, Фанни.
	1853	Ноября	3	Г-жа Гиро, Роза.
	1854	Октября	28	Г-жа Прихунова.
	1860	Октября	6	Г-жа Лядова.
	1864	Января	28	Г-жа Кеммереръ.
	1870	Ноября	17	Г-жа Вергина.
	1885	Декабря	15	Г-жа Цукки, Виржинія.
	1888	Октября	2	Г-жа Виноградова. 1-й актъ балета.
	1894	Сентября	25	Г-жа Гантенбергъ, Гедвига.
	1896	Сентября	15	Г-жа Кшесинская 2-я.
	1899	Апрѣля	28	Г-жа Джури.
Трильби.				
Фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств. и семи карт., соч. Шарля-Нодье, пост. Петипа, муз. Герделя . .	въ 1-й разъ 1871	Января	17	Г-жа Гранцова.
	1871	Апрѣля	4	Г-жа Ваземъ.
	1884	Октября	7	Г-жа Соголова, Ев.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ,
Талисманъ.				
Фантастическій балетъ въ четырёхъ дѣйств. съ проло- гомъ и эпилогомъ, въ семи карт., программа Тарнов- скаго и Петипа, муз. Дриго, пост. Петипа . . .	1889	Января	25	Г-жа Корнальба.
	1889	Апрѣля	23	Г-жа Никитина Варвара Але- ксандровна.
	1895	Октября	22	Г-жа Ленъяни, Пьерина.
Ученики Дюпре.				
Балетъ въ двухъ актахъ, пост. М. Петипа, солиста Его Величества, муз. Де- либа, Византини и друг. .	1900	Февраля	14	Г-жа Ленъяни.
Федра.				
Большой трагико-героиче- скій балетъ въ четырехъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Кавоса	1829	Сентября	26	Г-жа Истомина.
Фильбертъ или Малень- кій матросъ.				
Балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Жана и А. Блаша, муз. Соне	1834	Февраля	12	
	1837	Мая	24	Г-жа Волкова.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Фламандская красавица. Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и восьми карт., соч. Сень-Жоржа и Альбера, пост. С. Мазилье, муз. Адама и Пуни	1852	Октября	25	Г-жа Гризи, Кар- лотта.
Фаустъ. Большой фантастическій балетъ въ трехъ дѣйств. и семи карт., соч. Перро, муз. Паница и Пуни	въ 1-й разъ 1854	Февраля	2	Г-жа Иелла.
	1856	Ноября	29	Г-жа Богданова,
	1858	Декабря	7	Надежда.
	1861	Ноября	26	Г-жа Феррасисъ.
	1867	Ноября	2	Г-жа Петипа.
	1868	Апрѣля	11	Г-жа Сальвиони.
	1872	Февраля	6	Г-жа Вергина.
	1873	Октября	14	Г-жа Гранцова.
	1875	Октября	12	Г-жа Кеммереръ. Г-жа Соколова, Ев.
Фіамметта. Фантастическій балетъ въ четыре дѣйств., соч. Сень- Леона, муз. Минкуса. . .	1864	Февраля	13	Г-жа Муравьева.
	1865	Сентября	28	Г-жа Лебедева.
	1867	Октября	1	Г-жа Кеммереръ.
	1868	Января	14	Г-жа Гранцова.
	1870	Августа	25	Г-жа Соколова, Ев.
	1887	Декабря	6	Г-жа Корнальба. 1-й дебютъ.
	1888	Ноября	6	Г-жа Виноградова.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Флорида. Балетъ въ трехъ дѣйств. и пяти карт., соч. Петипа, муз. Пуни.	въ 1-й разъ 1866 1866	Января Марта	20 31	Г-жа Петипа. Г-жа Кеммереръ.
Фризаъ-Цирульниъ или Двойная свадьба. Комическій фарсъ въ одномъ дѣйств., соч. Петипа, муз. Минкуса.	въ 1-й разъ 1879	Марта	11	Г-жа Никитина.
Хензи и Тао или Краса- вица и чудовищъ. Большой балетъ въ четы- рехъ дѣйств., соч. Дидло, муз. Антонолини.	1828	Октября	11	Г-жа Бертранъ- Атрюксъ.
Хромой колдунъ. Пантомимный балетъ въ трехъ дѣйств. и десяти карт., соч. Корали, Бюра-де- Гюрши, пост. Титюса . .	въ 1-й разъ 1839 1840	Юля	5	Г-жа Круазетъ. Г-жа Смирнова.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Царь Кандавлъ.				
Большой балетъ въ четы- рехъ дѣйств. и шести карт., соч. Сень-Жоржа и Пе- типа, муз. Пуни.	въ 1-й разъ 1868	Октября	17	Г-жа Доръ, Ген- риета.
	1868	Ноября	17	Г-жа Вергина.
	1873	Октября	21	Г-жа Симская 2-я.
	1875	Декабря	28	Г-жа Ваземъ.
Возобновленъ.	1891	Ноября	24	Г-жа Бріанца.
	1893	Января	10	Г-жа Горшенкова 1-я.
	1893	Октября	3	Г-жа Поллини. 1-й дебютъ.
	1897	Февраля	9	Г-жа Нелидова.
	1900	Сентября	24	Г-жа Петипа, Марія.
Четыре соединенные на- рода или Исполненный сонъ.				
Большой національный дивертиссементъ въ одномъ дѣйств., соч. Дидло	1828	Іюля	30	Г-жа Величкина.
Швейцарская молоч- ница.				
Деми-характерный балетъ въ двухъ дѣйств., соч. Ти- тюса, муз. Гировича. . .	1832	Апрѣля	18	Г-жа Пейсардъ.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
Шалость Амура.				
Анакреонтическій балетъ въ одномъ дѣйств., соч. Л. Иванова, муз. Фридмана.	въ 1-й разъ 1890	Ноября	11	Г-жа Никитина, Варвара Алексан- дровна.
Щелкунчикъ.				
Балетъ-феерія въ двухъ актахъ и трехъ карт., муз. П. Чайковского, пост. Л. Иванова.	въ 1-й разъ 1892	Декабря Декабря	6 13	Г-жа Делль-Эра. Г-жа Никитина, Варвара Алексан- дровна.
	1893	Января	3	Г-жа Кшесинская 2-я.
	1893	Сентября		Г-жа Югансонъ и г-жа Преобра- женская.
	1901	Апрѣля	29	Г-жа Гельцеръ.
Эсмеральда.				
Большой балетъ въ трехъ дѣйств. и пяти карт., соч. Перро муз. Пуни. 1-й дебютъ Перро игралъ роль Гренгуара.	въ 1-й разъ 1848	Декабря	21	Г-жа Эльслеръ, Фанни.
	1850	Октября	31	Г-жа Гризи, Кар- лота.
	1853	Октября	13	Г-жа Гиро, Роза.
	1854	Ноября	23	Г-жа Петипа.
	1856	Октября	16	Г-жа Богданова, Надежда.

БАЛЕТЫ.	Годъ.	Мѣсяцъ.	Число.	БАЛЕРИНЫ.
	1857	Сентября	8	Г-жа Лебедева.
	1866	Апрѣля	19	Г-жа Кукки, Кло- дина.
	1868	Апрѣля	18	Г-жа Стефанская.
	1870	Февраля	12	Г-жа Соколова, Ев.
	1872	Октября	30	Г-жа Гранцова.
	1886	Декабря	17	Г-жа Цукки, Вир- жинія.
	1889	Октября	8	Г-жа Бріанца, Кар- лотта.
	1899	Ноября	21	Г-жа Кшесинская, Матильда.
Эолина или Дріада.				
Большой фантастическій балетъ въ четырехъ дѣйств. и пяти карт., соч. Перро, муз. Пуни.				
	1858	Ноября	6	Г-жа Ферририсъ.
	1859	Декабря	20	Г-жа Прихунова.
	1861	Октября	15	Г-жа Петина.